

Constelaciones

REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA

ISSN 2172-9506

Vol. 7 (2015)

Teoría Crítica, Arte y Memoria

Coordinador del volumen
Dr. Luis Ignacio GARCÍA
(Univesidad Nacional de Córdoba / CONICET, Argentina)

SUMARIO

Nota Editorial 1-2

ARTÍCULOS

Monográfico

- HERMANN SCHWEPPENHÄUSER 3-19
El arte como memoria social e historiografía inconsciente. Sobre la iconología del círculo Warburg y la teoría de la cultura de la escuela de Fráncfort
- ROBERT HULLOT-KENTOR 20-39
¿Qué es la barbarie?
- MÁRCIO SELIGMANN 40-59
Sobre o anarquivamento. Um encadeamento a partir de Walter Benjamin
- SVEN KRAMER 60-75
“Juego artístico con el látigo y la tortura”. Jean Améry sobre la tortura en el cine
- GERHARD SCHWEPPENHÄUSER 76-93
Prohibición de imágenes y deber de memoria. Estrategias artísticas en la era de la industria cultural
- CHRISTINE RESCH 94-108
Cooptación y capacidad de resistencia: Observaciones sobre las teorías críticas de la (industria de la) cultura
- SILVIA L. LÓPEZ 109-137
De Adorno a Rancière: por una crítica de lo estético

GENE RAY	138-169
<i>Sobre la importancia del silencio y de la manifestación: Plight de Joseph Beuys y la presentación negativa en las artes visuales post-1945</i>	
AMARILDO MALVEZZI	170-185
<i>Teoria Estética de Adorno como uma Dialética Negativa do Gosto</i>	
ANA NEUBURGER	186-201
<i>La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad</i>	
RENATO FRANCO	202-221
<i>Narrar o socialmente esquecido. (o romance de resistência na época do terror estatal no Brasil. 1964-1985).</i>	
MARINA HERVÁS	222-247
<i>El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical en la construcción de la dialéctica negativa</i>	

Fuera del monográfico

WERNER BONEFELD	248-265
<i>Ciencia, hegemonía y acción: sobre los elementos de gubernamentalidad</i>	
LAURA SOTELO	266-289
<i>Acerca de los grandes hombres del exilio de Marx, Engels y Dronke</i>	
PABLO SCOTTO	290-321
<i>El materialismo histórico de Benjamin: Tradición, detención y destrucción</i>	
JOSÉ LEON CROCHÍK, MARIANA L. DIAS, PEDRO FERNANDO DA SILVA	322-342
<i>Crítica à psicanálise como fundamento da psicologia social de Adorno</i>	
AGUSTÍN MÉNDEZ	343-369
<i>Was ist, ist mehr, als es ist. El lugar de lo posible en Th. W. Adorno</i>	

INTERVENCIONES

GEORGES DIDI-HUBERMAN	370-386
<i>“Imagen (de la) crítica”</i>	
<i>Premio Adorno</i>	
ANSELM JAPPE	387-393
<i>Sobre el “aura” de los viejos museos y la “experiencia” de los nuevos</i>	
DIEGO FERNÁNDEZ H.	394-405
<i>Sobre La Verdad Sublime de Philippe Lacoue-Labarthe</i>	
DEVI DUMBADZE	406-409
<i>Expression in Crisis. Reflections on Anna K.E.’S “Teen factory”, at Simone Subal Gallery, New York</i>	
JUAN ALBARRÁN	410-418
<i>Tortura y memoria en la España democrática. Notas sobre cine, (anti)terrorismo, realidad y ficción</i>	
GUILLERMO CERANA, NADIA DAVIDOVICH, INÉS ROSBACO, LAURA SOTELO	419-436
<i>Klaus Holzkamp y la ‘ciencia marxista del sujeto’. Breve reseña sobre psicología crítica</i>	
MARCELO EXPÓSITO	437-449
<i>143.353 (Los ojos no quieran estar siempre cerrados). Un trabajo de instalación vídeo y vídeo monocanal</i>	

ENTREVISTA

- JOSÉ A. ZAMORA, REYES MATE, JORDI MAISO 450-495
“El teatro es la más política de las artes”: entrevista y conversación con Juan Mayorga

FÓRUM

- ANA LONGONI 496-502
Policía de la memoria (en réplica a Marcelo Birmajer y sus ataques al Parque de la Memoria)
- MARÍA BELÉN CIANCIO 503-515
¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria
- JONATHAN PEREL 516-518
“El cine como contramonumento”
- MIGUEL VALDERRAMA 519-527
El arte en la época de la desaparición
- CLAUDIA BACCI 528-536
Numeralia: ¿cuántas voces guarda un testimonio?
- MOSHE ZUCKERMANN 537-547
La fatiga del recuerdo. Sobre la representabilidad de la Shoah

RECENSIONES

- HANSEN, *Miriam Bratu, Cinema and Experience* (Roldán) 548-556
- TAMAYO, J. J., ALVARENGA, L. (eds.), *Ignacio Ellacuría. Utopía y Teoría Crítica* (Marcos Santos Gómez) 557-559
- FAROCKI, H., *Desconfiar de las imágenes* (Diego Fernández H.) 560-568
- HITE, K., *Política y arte de la conmemoración* (Silvina Fabri) 569-579
- BURUCÚA/KWIATKOWSKI, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Federico Ruvituso) 580-587
- GILBERT, S., *La música en el holocausto* (Daniel Halaban) 588-593
- NANCY, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, (Franca Maccioni) 594-601
- NAISHTAT et. al., *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin* (Tatiana Staroselsky) 602-606
- CANO, G., MAURA, E. Y MOYA, E. (EDS.), *Constelaciones intempestivas. En torno a Jacobo Muñoz*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015 (Clara Navarro) 607-614
- MARCUSE, H., *Marxism, Revolution and Utopia*. Routledge, Oxon/New York, 2014 (Cristopher Morales) 615-623
- MARCUSE, H., *Sobre Marx y Heidegger. Escritos filosóficos (1932-1933)*. Edición, traducción e introducción de José Manuel Romero Cuevas, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016 (Noé Expósito Roper) 624-636
- ROMERO, J.M. (ed.), *Immanente Kritik heute. Grundlagen und Aktualität eines sozialphilosophischen Begriffs*, Bielefeld: Transcript, 2014 (Justo Serrano Zamora) 637-649
- RIECHMANN, J., *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*, Madrid: Díaz & Pons Editores, 2014, (María Eugenia R. Palop) 650-652
- KHATIB, S. R., “Teleologie ohne Endzweck”. *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*, Marburg: Tecum (Kommunikation & Kultur; 3), 2013 (José A. Zamora) 653-664

Teoría Crítica, Arte y Memoria

Coordinador:

Luis Ignacio GARCÍA (UNC/Conicet, Córdoba, Argentina)

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE / ABSTRACTS AND KEYWORDS

HERMANN SCHWEPPENHÄUSER

El arte como memoria social e Historiografía inconsciente. Sobre la iconología del círculo Warburg y la teoría de la cultura de La escuela de fránkfort

Art as social memory and as unconscious historiography. On the iconology of the warburg circle and the culture theory of the frankfurt school

Este artículo aborda una cuestión en alguna medida descuidada por el discurso oficial de los estudios culturales ciencias de la cultura y de la epistemología del arte, la cuestión relativa a las conexiones o desconexiones de las investigaciones sobre la cultura del Círculo Warburg con las de los teóricos del arte y de la cultura del círculo en torno a Horkheimer, Adorno y Benjamin. En él se analizan la proximidad y las diferencias entre dos epistemes: la iconología, como disciplina crítica, multidisciplinaria y orientada históricamente, y la Teoría Crítica, como teoría histórico-crítica de las objetivaciones culturales y sociales.

This paper addresses a question, that to some extent has been neglected by the official discourse of the cultural studies and the epistemology of art, the connections or disconnections between work of the Warburg Circle and the research on art and culture of the theorists around Horkheimer, Adorno and Benjamin. This paper analyzes the affinities and the differences between two epistemes: iconology, as a critical, multidisciplinary and historical oriented science, and Critical Theory, as historical-critical theory of cultural and social objectifications.

Palabras-clave: Teoría Crítica; Círculo de Warburg; iconología; cultura; memoria.

Key words: Critical Theory; Warburg Circle; iconology; culture; memory.

ROBERT HULLOT-KENTOR

¿Qué es la barbarie?

What Barbarism Is?

Más de medio siglo después de la publicación de la Dialéctica de la Ilustración, somos los destinatarios de la obra de Adorno de una manera que hubiera sido difícilmente imaginable hace una década. Porque el interregnum de los años de la posguerra ha terminado. Experimentamos el retorno del gran miedo, como si nunca hubiera acabado –y quizás nunca lo hizo–. Sin lugar a dudas, vivimos la era más catastrófica de toda la historia de la humanidad, de toda la historia natural, y somos incapaces de saber qué está pasando. En este momento se decide para las generaciones supervivientes, incluida la nuestra, la suma total del legado irreversible, el inalterable “cómo podría haber sido”. Todo indica que seguimos adelante con una calamidad irreparable.

More than a half century after the publication of the Dialectic of Enlightenment, we know ourselves the addressee of Adorno's work in a way that we could hardly have realized a decade ago. For the interregnum of the post-war years is over. We are experiencing a return of the great fear, as if it never ended—and perhaps it never did. We are, without a doubt, the occupants of the most catastrophic moment in the whole of human history, in all of natural history, and we cannot get our wits about ourselves. What is being decided right now for all surviving generations including our own, is the exact sum total of the irreversible remainder, the unalterable “How it might have been.” By every indication we are going ahead with the irreparable calamity.

Palabras-clave: barbarie; Adorno; igualdad; primitivo; Teoría estética; Richard Serra.

Key words: barbarism; Adorno; equality; primitive; Aesthetic Theory; Richard Serra.

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin

El artículo hace un análisis de una serie de obras de arte, hechas sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, como tentativa de proponer la figura del archivo como una clave para organizar lo que hoy pasa en nuestra cultura. En el siglo XX el derretimiento del archivo central de la razón occidental sirvió para desencadenar un trabajo de rememoración y recolección de los archivos. El giro biológico exaltó la noción de herencia genética y de proceso de reinscripción de archivos heredados. Ya el giro cibernético generalizó discursos sobre memorias, archivos, grabación y borrado de información. Los artistas, en ese paisaje, vienen pensando, desde el romanticismo, contra-estrategias frente a la archivación y archivonomía monológicas: ellos se tornaron anachivadores.

Palabras-clave: anachivamiento; cultura como archivo; colección.

On the Anachivation. A Concatenation from Walter Benjamin

The article makes an analyses of a series of artworks, specially those made after de Second World War, as a way to propose the archive as a key idea to understand what happens with our culture today. In the 20. century the melting process of the central archive of the western though opened a period of recollection of the archives. The biological turn has enthroned the notion of genetic inheritance and of reinstatement of the inherited archives. On the other hand, the cybernetic turn has generalized speeches about memories, archives, recording, erasing, and deleting information. Many artists, in this landscape, since the Romanticism, have been developing combat strategies against the monological procedures of archiving and of the archival science: they became anachivists.

Key words: anachivation; culture as archive; collection.

SVEN KRAMER

“Juego artístico con el látigo y la tortura”. Jean Améry sobre la tortura en el cine

Este artículo presenta las críticas cinematográficas de Jean Améry de filmes cuya temática está relacionada con la tortura. La importancia de las reflexiones de este autor sobre tortura concede interés a sus valoraciones de las diferentes representaciones cinematográficas de la misma. El rechazo de cualquier propuesta estetizante y la defensa del realismo fílmico posee una motivación ética y política, pero se muestra finalmente insuficiente para abordar la problemática de la representación de la tortura.

Palabras-clave: Jean Améry; tortura; cine; representación; compromiso; realismo; esteticismo.

“An Artistic Game with Whip and Torture.” Jean Amery on Torture in Film

This paper presents the film reviews written by Jean Améry regarding torture. Given the importance of Améry's reflections on torture gives, it seems relevant to take into account his assessments of its different filmic representations. The rejection of any form of aesthetization and the defense of filmic realism has an ethical and political motivation, but this finally proves not to be enough to address the representation of torture.

Key words: Jean Amery; torture; cinema; representation; commitment; realism; aestheticism.

GERHARD SCHWEPPENHÄUSER

Prohibición de imágenes y deber de memoria. Estrategias artísticas en la era de la industria cultural

Este ensayo analiza las posibilidades que ofrece el arte en la era de la industria cultural para la memoria de la quiebra civilizadora de Auschwitz. El marco de este análisis es la teoría crítica. El punto de partida es la crítica de la imagen en autores como Adorno, Post-

The Prohibition of Images and the Duty of Memory. Artistic Strategies in the Era of Cultural Industry

This paper analyzes what are the possibilities of art, in the era of the culture industry, regarding the memory of Auschwitz as a breach of civilization. The framework of this analysis is critical theory. The starting point is the critic of the image by authors such as

man o Marcuse. Después el artículo analiza las relaciones entre arte y memoria y su papel en las políticas de la memoria. En el caso de un pasado traumático, arte y memoria se relacionan bajo el signo de una crisis de representación. Esta es la razón de propuestas estéticas de lo sublime. Finalmente se presentan diferentes propuestas artísticas en relación con el marco de problemas teóricos analizados con anterioridad.

Palabras clave: arte; memoria; Auschwitz; teoría crítica; trauma; representación; imagen; sublime; medialidad; experiencia.

Adorno, Marcuse or Postman. Further, it analyzes the relations between art and memory and its role in the politics of memory. In the case of a traumatic past, the relationship between art and memory stands under the sign of a crisis of representation. This is reason for the aesthetic proposal of the sublime. Finally, the article analyzes several artistic proposals regarding the framework of the theoretical problems discussed above.

Key words: art; memory; Auschwitz; critical theory; trauma; representation; image; sublime; mediality; experience.

CHRISTINE RESCH

Cooptación y capacidad de resistencia: Observaciones sobre las teorías críticas de la (industria de la) cultura

Este artículo analiza las aportaciones específicas de Siegfried Kracauer y Herbert Marcuse a la teoría crítica de la industria cultural. Aunque la teoría de Adorno, por lo general más conocida, recorre todo el texto como referencia ineludible, este pretende explorar las posibilidades de actualizar la teoría de la industria cultural en sus diferentes configuraciones para el análisis de las condiciones actualmente dominantes. Finalmente, bajo el lema de “industria cultural ampliada” realizaré un breve balance y formularé una propuesta programática.

Palabras clave: industria cultural; teoría crítica; Siegfried Kracauer; Herbert Marcuse, Jacques Offenbach; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; arte; memoria.

Cooptation and Capacity of Resistance: Observations on the Critical Theories of the (Industry of) Culture

This article analyzes the specific contributions of Siegfried Kracauer and Herbert Marcuse to a critical theory of cultural industry. Although the theory of Adorno, usually better known, constitutes an essential reference to throughout the text, its aim is to explore the possibilities of updating the theory of cultural industry in other different configurations for analysis of currently dominant conditions. Finally, under the motto of “extended culture industry”, it makes a brief balance and formulates a programmatic proposal.

Key words: cultural industry; critical theory; Siegfried Kracauer; Herbert Marcuse; Jacques Offenbach; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; art; memory.

SILVIA L. LÓPEZ

De Adorno a Rancière: por una crítica de lo estético

A partir de uno de los últimos ensayos estéticos de Adorno sobre el desdibujamiento de los límites de las artes, este artículo retoma el reto de pensar la teoría estética después de y con Adorno. Dos fenómenos en los extremos del continuo “arte”, el arte de instalación y el objeto literario, invitan a repensar la relación entre el objeto artístico y su teorización e inserción en el continuum estético de la modernidad capitalista. Entre el deslindamiento de las artes en Adorno y el régimen estético de Rancière encontramos una preocupación común: la impugnación de la teoría estética tradicional para la comprensión de la política del disenso ar-

From Adorno to Rancière: towards a critique of aesthetics

Taking as a point of departure Adorno's essay on the fraying of the arts, the article explores thinking aesthetics after, but with Adorno. Setting the artistic continuum in capitalist modernity between two extremes, that of the literary object on the one hand and of the art installation on the other, it invites to rethink the relationship between Adorno's diagnostics on art at the point of its fraying and Rancière's proposal of an aesthetic regime of art. Common to both thinkers is the impugnation of traditional aesthetic theory in order to understand the politics of art's dissent.

tístico.

Palabras clave: Adorno; Rancière; deshilachamiento de las artes; régimen estético; literatura mundial; intermedialidad.

Key words: Adorno; Rancière; fraying of the arts; aesthetic regime; world literature; intermediality.

GENE RAY

Sobre la importancia del silencio y de la manifestación: Plight de Joseph Beuys y la presentación negativa en las artes visuales post-1945

Plight (1985), la instalación de Joseph Beuys, manifiesta con fuerza el genocidio nazi por medio de una presentación negativa. El trabajo culmina una indagación artística colectiva de estrategias escultóricas negativas para la representación de la historia traumática, abierta por los Nouveaux Réalistes bajo el impacto del film documental de Alain Resnais *Nuit et Brouillard*. Este artículo describe esta historia y analiza Plight en el contexto de la crisis de representación y de la cultura tradicional “después de Auschwitz” teorizada por Theodor W. Adorno. Para Adorno, Auschwitz demostró amenazas a la subjetividad autónoma planteadas por tendencias que se desarrollan dentro del proceso social global de la modernidad misma. Al reflexionar sobre el destino de la música, la poesía y la literatura en estas condiciones, Adorno defendió un arte hermético del silencio y la disonancia, como el ejemplificado por Paul Celan y, sobre todo, por Samuel Beckett. En este artículo se muestra que, en las artes visuales, también, la violencia genocida de la Segunda Guerra Mundial fue confrontada con estrategias análogas de direccionamiento indirecto. En Plight, Beuys pudo sintetizar con éxito las demoliciones simbólicas de la música tradicional realizadas por John Cage, y las indagaciones en torno a la presentación negativa realizadas en la escultura de Arman y Daniel Spoerri.

Palabras clave: Joseph Beuys; silencio; Auschwitz; Theodor W. Adorno; presentación negativa.

On The Mattering Of Silence And Avowal: Joseph Beuys' Plight And Negative Presentation In Post-1945 Visual Art

Joseph Beuys' installation Plight (1985) forcefully avows of the Nazi genocide by means of negative presentation. The work culminates a collective artistic investigation of negative sculptural strategies for representing traumatic history, opened by the Nouveaux Réalistes under the impact of Alain Resnais' documentary film *Nuit et Brouillard*. This article outlines this history and analyzes Plight in the context of the 'after Auschwitz' crisis of representation and traditional culture theorized by Theodor W. Adorno. For Adorno, Auschwitz demonstrated threats to autonomous subjectivity posed by tendencies unfolding within the global social process of modernity itself. Reflecting on the fate of music, poetry and literature under these conditions, Adorno advocated a hermetic art of silence and dissonance, as exemplified by Paul Celan and above all Samuel Beckett. This article shows that in the visual arts, too, the genocidal violence of World War II was confronted with analogous strategies of indirection. In Plight, Beuys would successfully synthesize John Cage's symbolic demolitions of traditional music and the investigations of negative presentation carried out in sculpture by Arman and Daniel Spoerri.

Key words: Joseph Beuys, Silence, Auschwitz, Theodor W. Adorno, negative presentation.

AMARILDO MALVEZZI

Teoria estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto

O presente ensaio propõe enxergar a dialética do esclarecimento no interior da dimensão estética, abordando sua dimensão regressiva e sua dimensão emancipatória. Por um lado, propõe uma leitura estética da indústria cultural. Por outro, propõe uma leitura da teoria estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto, com ênfase na crítica do sujeito através de

Adorno's Aesthetic Theory as a Negative Dialectics of Taste

This essay proposes see the dialectic of enlightenment within the aesthetic dimension, dealing with its regressive dimension and its emancipatory dimension. On the one hand, this essay proposes an aesthetic reading of the cultural industry. On the other, it proposes a reading of Adorno's aesthetic theory as a negative dialectic of taste, emphasizing the criticism of the sub-

uma crítica do gosto. Busca problematizar o lugar da imediatidade e do sensível (gosto) na experiência estética, argumentando que a crítica do gosto, na dimensão estética, assemelha-se à crítica da razão: não visa destruí-lo, mas colocá-lo no centro da reflexão sobre a arte e resgatar suas mediações históricas.

Palavras-chave: dialética negativa do gosto; gosto; crítica do gosto; crítica do sujeito; experiência estética.

ject through a critique of taste. It discusses the place of immediacy and sensible (taste) in aesthetic experience, arguing that the critique of taste resembles the critique of reason: it seeks not to destroy it, but put it at the center of reflection on art and redeem their historical mediations.

Key words: negative dialectic of taste; taste; critique of taste; criticism of the subject; aesthetic experience.

ANA NEUBURGER

La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad

History in Images. Walter Benjamin and the Concept of Actuality

En el presente ensayo analizaremos las relaciones entre las nociones de imagen y tiempo en los escritos de Walter Benjamin, considerando el actual panorama de los debates en torno a la temporalidad. Por tanto, nos resulta relevante considerar los alcances del concepto de actualidad en el pensamiento de Benjamin en la medida en que tal noción se constituye como la base para reflexionar sobre la concepción histórica y su despliegue en imágenes. De allí que nos interesa detenernos en ciertas figuras presentes en los textos del autor –Denkbilder– donde se explora la relación entre escritura e imagen.

Palabras clave: actualidad; historia; imagen; escritura.

In this essay we'll analyze the relationships between the notions of image and time in the writing of Walter Benjamin, according to contemporary debates around temporality. Therefore, we find it important to consider the scope of the concept of actuality in Benjamin's thought because of that notion is established as the baseline to think about historical conception and disposition on images. From here, we interest on certain figures in the texts of the author –Denkbilder– where the relation between imagine and writing is explored.

Key words: actuality; history; image; writing.

RENATO FRANCO

Narrar o socialmente esquecido. O romance de resistência na época do terror estatal no Brasil 1964-1985

Narrating the Socially Forgotten. Resistance Romance in the Era of State Terror in Brazil.

Este ensaio analisa, tendo como parâmetro teórico as análises estéticas de Theodor Adorno e a concepção de história de Walter Benjamin, como o romance produzido no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), que desencadeou um efetivo terrorismo de Estado, foi negativamente afetado por ela. Ao mesmo tempo, procura identificar e analisar os modos como o romance reagiu ao terror estatal, em especial por meio da luta por narrar a matéria histórica recalcada, proibida: desse modo, destaca como ele, contrapondo-se à versão oficial dos acontecimentos, narrou o socialmente esquecido de maneira a reconstituir as atrocidades e os massacres ocorridos no período.

Palavras-chave: literatura; resistência; narração; esquecimento; terror estatal; Teoria Crítica.

This essay analyzes, having as theoretical parameter aesthetic analysis of Theodor Adorno and Walter Benjamin's conception of history, as the novel produced in the period of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) was negatively affected by it. At the same time, seeks to identify and analyze the ways in which the novel responded to the state terror, through the fight by narrating the historical matter repressed prohibited, forbidden: thus highlights how he, in contrast to the official version of events, narrated socially forgotten in order to reconstruct the atrocities and massacres that occurred in the period.

Key words: literature; resistance; narration; forgetfulness; state terror; Critical Theory.

MARINA HERVÁS MUÑOZ

El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical en la construcción de la dialéctica negativa

Este trabajo se divide en dos partes. Por un lado, analizaremos los tipos de tiempo que desarrolla Adorno (el mero “llenar el tiempo”, el tiempo intensivo y el tiempo extensivo) en la música. Por otro, veremos cómo Adorno revisó la tradición filosófica de manera crítica. Para él, había una aspiración compartida: alcanzar un momento fundante, perenne e inmutable. En su proyecto, por contra, la filosofía debe asumir el carácter transitorio de la verdad, su cruce con la historia. En concreto, nos concentraremos en los conceptos de totalidad-particularidad, lo nuevo y progresión-reacción. Para ello, tomaremos el diálogo entre la filosofía y la música ya que, para él, la lógica de ambas “coincide hasta en el último detalle”.

Palabras clave: Th. W. Adorno; música; tiempo; verdad; historia.

Time in Th. W. Adorno: the influence of his musical theory in the construction of the negative dialectic

This paper is divided into two parts. On the one hand, we will analyze the three ways of understanding time (the “mere” “filling the time”, and the intensive and extensive time) in music that Adorno considered. On the other hand, we will see how Adorno revisited the philosophical tradition in a critical way. For him, there was a shared aspiration: to reach an everlasting and immutable moment. In his project, on the contrary, philosophy has to assume the transitory character of the truth, its cross with history. Specifically, we will centre on the concepts of “totally-particularity”, “new” and “progress-reaction”. To this end, we will take into account the dialogue between philosophy and music since, for him, both logic “coincides even its last details”.

Key words: Th. W. Adorno; music; time; truth; history.

WERNER BONEFELD

Ciencia, hegemonía y acción: sobre los elementos de la gubernamentalidad

La teoría de la hegemonía no convierte la sociedad en objeto de reflexión. En lugar de ello, identifica la miseria realmente existente con una reivindicación de la toma del poder. La lucha por la hegemonía se alimenta de aquello que condena. Su crítica del capitalismo es dogmática. No piensa en la sociedad y a través de ella. En lugar de ello, piensa sobre la sociedad y en cómo hacerla funcionar a favor del interés de la mayoría. De este modo la oposición al capitalismo está empapada de la gubernamentalidad de las relaciones sociales capitalistas, de acuerdo con las cuales el capital trabaja en beneficio de las fuerzas sociales dominantes que actúan a través del Estado.

Palabras clave: ciencia; hegemonía; política; acción; gubernamentalidad.

Science, Hegemony and Action: On the Elements of Governmentality

The theory of hegemony does not touch society by thought. Instead, it identifies a really existing misery with a claim to power. The struggle for hegemony feeds on what it condemns. Its critique of capitalism is dogmatic. It does not think in and through society. Instead, it thinks about society and how to make it work in the interest of the majority. In this manner opposition to capitalism is imbued by the governmentality of the capitalist social relations, according to which capital works for the benefit of the dominant social forces that act through the state.

Key words: science; hegemony, politics; action; governmentality.

LAURA SOTELO

Acerca de los grandes hombres del exilio de Marx, Engels y Dronke

En la presentación que hacemos, ponemos a discusión la importancia de la literatura en la obra de Marx, al punto de cuestionar si es posible, a la vista de esta im-

About The Great Men of Exile of Marx, Engels and Dronke

In the presentation of the first translation into Spanish of *Die Grossen Männer des Exile* (“Los grandes hombres del exilio” – Heroes of exile), we discuss the im-

portancia, hablar de un "método" en Marx. El artículo desarrolla el tópico de la literatura de la época en la que Marx escribe y a la cual hace referencia en el libro *Los grandes hombres del exilio* (la "literatura de la sensibilidad"), tratando de poner de relieve su relación con la historia. También la discusión del género al que pertenece el libro tiene importancia: se trata de una "farsa", que deja muy en claro qué significa que "la historia se repite dos veces", la "segunda vez como farsa". Por último, el artículo discute la pertenencia de Marx a la bohemia de exiliados en Londres sobre la que el libro versa.

Palabras clave: Karl Marx; Friedrich Engels; literatura; farsa; parodia; exilio; bohemia.

portance of literature in Marx's work, and if it is possible to talk of a "method" in Marx. The article develops the topic of the literature of the time when Marx writes the book, the "literature of sensibility", trying to show its relationship with history. The discussion about the genre the text belongs is important: it is a "farse", which puts clear what is the meaning of the famous sentence of Marx "history repeats itself twice"; the second time as a farse. At last, this article discusses the belonging of Marx to the group of bohme exile which is the subject of the book.

Key words: Karl Marx; Friedrich Engels; literature; farce; parody; exile; bohème.

PABLO SCOTTO BENITO

El materialismo histórico de Benjamin: tradición, detención y destrucción

Este artículo constituye un acercamiento "sistemático" a las tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin; después de situar las tesis en el conjunto de la obra del autor, se propone una división de las mismas en tres grupos sucesivos, correspondientes a las tres grandes aportaciones o modificaciones que Benjamin realiza con respecto a la concepción de Marx; el objetivo es que este análisis pueda arrojar luz sobre un materialismo histórico sui generis, cuyo sorprendente método consiste en una secreta alianza con la "teología".

Palabras clave: materialismo histórico; imagen dialéctica; lucha del proletariado; tradición de los oprimidos; progreso; detención del tiempo histórico; sociedad comunista; fuerza destructiva.

Benjamin's Historical Materialism: Tradition, Detention and Destruction

This paper constitutes a systematic approach to Benjamin's thesis *On the concept of history*; after indicating the place of the thesis inside the life's work of the author, I propose their division in three successive groups, corresponding to the three main contributions or modifications that Benjamin realizes regarding to Marx's conception; the objective is that this analysis could bring some light to an historical materialism sui generis, whose surprising methodology consists in a secret alliance with "theology".

Key words: historical materialism; dialectical image; tradition of the oppressed; detention of the historical time; destructive force.

JOSÉ LEON CROCHÍK

MARIAN A. L. DIAS

PEDRO FERNANDO DA SILVA

Crítica à psicanálise como fundamento da psicologia social de Adorno

Frente à diversidade de entendimentos sobre a importância da psicanálise freudiana na obra de Adorno, este artigo investiga, mediante a análise do ensaio *Sobre a relação entre sociologia e psicologia*, os limites da psicanálise e suas implicações para o estabelecimento de uma psicologia social. Pela análise se constatou que Adorno dirige tais críticas à psicanálise freudiana, e não apenas aos revisionistas. Identificou-se a

Criticism of Psychoanalysis as the Foundation of Adorno's Social Psychology

Given the diversity of understanding on the importance of Freudian psychoanalysis in Adorno's work, we seek to analyze the boundaries of psychoanalysis and its implications for the establishment of a social psychology in the essay *Sociology and Psychology*. The analysis verified that such criticism is also directed to the Freudian psychoanalysis – and not just to the revisionists. We identified the 'imperialism' of the Freu-

crítica ao ‘imperialismo’ do sistema freudiano; à sua finalidade adaptativa; e a redução das determinações sociais à ‘natureza’ humana. Verificou-se ainda a necessidade de uma psicologia social analiticamente orientada capaz de estudar as condições de resistência e de adaptação individual.

Palavras-chave: Adorno; psicanálise; psicologia social; Freud; teoria crítica da sociedade.

dian system; its adaptive purpose; and the presence of psychic invariants that reduce social determinations to the ‘human nature’. It was also verified the need for a social psychology analytical oriented able to study both the resistance conditions and the individual adaptation.

Key words: Adorno; psychoanalysis; social psychology; Freud; critical theory.

AGUSTÍN MENDEZ

Was ist, ist mehr, als es ist. El lugar de lo posible Th. W. Adorno

Was ist, ist mehr, als es ist. The Place of the Possible in Th. W. Adorno

El presente trabajo consiste en realizar una lectura de la obra de T. W. Adorno, tomando como eje el concepto de lo posible. Para ello se estudiará la forma en que se conjugan elementos del idealismo, tanto kantiano como hegeliano, para delinear el lugar de lo trascendente pensado desde el punto de vista de la teoría crítica. De esta manera, se expondrá el modo en que nociones como dialéctica, inteligible, metafísica y teología constituyen la base de su proyecto emancipatorio.

Palabras clave: Dialéctica; inteligible; metafísica; teología; totalidad.

This paper proposes a reading of T. W. Adorno works, taking as an axis the concept as possible. For it there will be studied the form in which is combination elements of kantian and hegelian idealism to delineate the place of the transcendent, thought from the point of view of critical theory. In this way, there will be exposed the way in which notions such as dialectic, intelligible, metaphysics and theology are the basis of its emancipatory project.

Key words: Dialectics; intelligible; metaphysics; theology; totality.

NOTA EDITORIAL

La pregunta por las relaciones entre arte y memoria sufre un giro copernicano cuando Theodor W. Adorno escribe, en la inmediata posguerra, la tan citada como incomprendida frase: “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”.

Independientemente de cómo se la haya interpretado, lo cierto es que este enunciado se refiere a la posibilidad misma del arte en nuestra actualidad (su derecho, pero también su potencia). Formulada como provocación contra la “cultura resucitada”, la sentencia de Adorno instaló un zócalo crítico insoslayable en virtud del cual el vínculo entre arte y memoria comenzó a operar como una de las vías privilegiadas para la crítica del presente. Pues, a la vez, el “*dictum*” adorno apuntaba a un núcleo fundamental de los intereses de la propia Teoría Crítica en cuanto tal, incluso más acá de la problemática abismal abierta por Auschwitz: se trata de la pregunta por el enlace entre cultura y barbarie, formulada desde una tradición de pensamiento crítico que siempre pensó el arte como escenario y testimonio de la utopía y la catástrofe de lo moderno.

Mientras tanto, las últimas décadas trajeron, por múltiples razones, renovada actualidad al problema de la memoria y su relación con el arte, la cultura de masas, las políticas de la representación del pasado. Los años 80 fueron el inicio de un intenso resurgir de los debates en Europa, sobre todo en Alemania, desde el campo historiográfico, artístico y cultural. Este auge se vio confirmado y extendido a nivel mundial, y muy en especial en el contexto iberoamericano. Desde aquellos años 80 y 90 se asiste en América Latina a complejos procesos post-dictatoriales que generaron una cultura dinámica y activa en relación a la elaboración de historias de violencia, muerte y desaparición. La alianza entre pensamiento crítico, arte y políticas de la memoria ha acompañado los procesos históricos que se han comprometido con la crítica y la resistencia al neoliberalismo rapaz que se instaló gracias a las violencias dictatoriales en el continente. También España ha dado nuevo impulso a los debates y procesos de la memoria en los últimos años, no lejos de los procesos latinoamericanos. El siglo XX concluía agitando interrogantes abismales sobre su saldo de utopías y catástrofes.

En ese contexto, el arte ha cumplido un rol fundamental. Como si la desmesura del horror hubiese instalado la pregunta fundamental sobre cómo aprehender lo sucedido, cómo mostrarlo y también cómo transmitirlo. Se postularon muy diversas maneras de aproximarse desde el arte a ese pasado, que instalaron en el centro de la escena algunas preguntas fundamentales sobre la relación entre arte, pasado traumático, ética y política: ¿cómo representar ese pasado? ¿Cómo dar cuenta de la catástrofe, que también lo fue de la representación? ¿De qué manera honrar la memoria de las víctimas sin dejar de responder a la exigencia de transmisión en el presente? ¿Cómo se relacionan los distintos lenguajes artísticos con los desafíos de la memoria? ¿Cuál ha de ser el lugar de la imagen, cuál el de la palabra? ¿Pueden colaborar el archivo y el testigo? ¿De qué manera una memoria viva se enlaza con la crítica del presente? ¿Cuál es la relación entre el duelo y la politización?

De este modo, el tópico “arte y memoria” fue adquiriendo una presencia cada vez más ubicua en la escena contemporánea. Ya iniciado el nuevo siglo, podemos tener una mirada más equilibrada de esta mentada “cultura de la memoria” en la que viviríamos. Pues su amplia vigencia no ha dejado de tener efectos equívocos para la crítica del presente. Hoy

las relaciones entre arte y memoria parecen constituir una temática normalizada en la academia (convertida con agilidad en *Memory Studies*), un territorio alentado por el campo del arte (y financiado por sus instituciones), y un señuelo vistoso para las políticas de conciliación (como decorado de estrategias de reconciliación nacional). Ahora bien, el riesgo de neutralización del problema no hace sino agudizar su urgencia. Por ello, el objetivo fundamental del presente número de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* es sondear las tensiones irreductibles que persisten en esta temática que signa nuestra época, con la orientación singular ofrecida por la tradición de la Teoría Crítica.

Desde la Teoría crítica, arte y memoria fueron dos vectores fundamentales de un pensamiento no reconciliado para el que la injusticia y la violencia no han dejado de vencer. El problema de la memoria parece inscribirse en la confluencia entre un diagnóstico del lugar del arte en el mundo contemporáneo y una crítica de la modernidad capitalista. Que escribir un poema después de Auschwitz sea barbarie implica que la barbarie ha cuestionado radicalmente el estatuto mismo del arte. Interrogar las relaciones entre arte y memoria desde el legado de la Teoría Crítica implica por tanto no sólo preguntar por las formas en que el arte puede dar cuenta de ese pasado que no ha dejado de pasar (el lugar del arte en la catástrofe), sino también por la manera en que la barbarie consumada determina el estatuto mismo del arte contemporáneo (el lugar de la catástrofe en el arte), al que tiene ese pasado traumático por “objeto”, pero también –y acaso de manera más radical– al que no lo tiene.

La Teoría Crítica confió al arte la responsabilidad y la tarea de ser memoria del sufrimiento socialmente producido. “Auschwitz” es el nombre que condensa la violencia destructiva de la modernidad capitalista en cuanto tal, y que radicaliza esa tarea hasta la aporética formulación adorniana: tanto más imposible, tanto más necesario. Pues al atribuirle esa responsabilidad, esa tarea, la Teoría Crítica no postuló al arte como promesa de reconciliación de una memoria cultural o nacional fracturada, ni siquiera como espacio melancólico de testificación de la ruina de la civilización: ni sutura cultural de la catástrofe ni fijación ética en ella. Por el contrario, el arte se postuló como el espacio de la exposición a lo irreconciliable, y por tanto como reserva fundamental de las energías políticas neutralizadas por el horror. En este contexto, arte y memoria se alían en la dirección de un despertar que es político. En la Teoría Crítica, el testimonio de la catástrofe se enlaza de manera intrínseca con la promesa de una felicidad terrena y con el compromiso con las luchas por subvertir el destino inscrito en el devenir social. Se trata de pensar el horror pasado y presente no (sólo) desde el gesto luctuoso ante la barbarie consumada, sino desde la irreductible tensión entre catástrofe y transformación social. Se trata de ahondar el enlace estratégico, de alcances políticos y teóricos hoy urgentes, entre la crítica civilizatoria y la crítica del capital. Un enlace tanto más urgente cuando el carácter destructivo del capitalismo se cobra sacrificios humanos cada vez mayores, situando tanto al arte como al pensar al borde del enmudecimiento.

Dr. Luis Ignacio García – Universidad Nacional de Córdoba y CONICET
Coordinador del número

EL ARTE COMO MEMORIA SOCIAL E HISTORIOGRAFÍA INCONSCIENTE. SOBRE LA ICONOLOGÍA DEL CÍRCULO WARBURG Y LA TEORÍA DE LA CULTURA DE LA ESCUELA DE FRÁNCFORT

*Art as Social Memory and as Unconscious Historiography. On the Iconology
of the Warburg Circle and the Culture Theory of the Frankfurt School*

HERMANN SCHWEPPENHÄUSER *

RESUMEN

Este artículo aborda una cuestión en alguna medida descuidada por el discurso oficial de los estudios culturales ciencias de la cultura y de la epistemología del arte, la cuestión relativa a las conexiones o desconexiones de las investigaciones sobre la cultura del Círculo Warburg con las de los teóricos del arte y de la cultura del círculo en torno a Horkheimer, Adorno y Benjamin. En él se analizan la proximidad y las diferencias entre dos epistemes: la iconología, como disciplina crítica, multidisciplinar y orientada históricamente, y la Teoría Crítica, como teoría histórico-crítica de las objetivaciones culturales y sociales.

Palabras-clave: Teoría Crítica; Círculo de Warburg; iconología; cultura; memoria.

ABSTRACT

This paper addresses a question, that to some extent has been neglected by the official discourse of the cultural studies and the epistemology of art, the connections or disconnections between work of the Warburg Circle and the

* El fallecimiento el 8 de abril de 2015 del filósofo alemán Herrmann Schweppenhäuser nos movió a publicar en el número de ese año de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* un obituario escrito por Roger Behrens. También en ese momento, los editores de la revista decidimos la publicación de una de sus numerosas contribuciones al tema monográfico de este número. Se trata, como en el número anterior, de honrar su memoria de la forma que consideramos más adecuada: difundiendo sus trabajos entre los lectores iberoamericanos. Agradecemos a la Editorial Lit (Berlín, Múnster, Viena, Zúrich, Londres) la autorización para traducción y publicación de este texto, aparecido en Herrmann SCHWEPPENHÄUSER, “Kunst als soziales Gedächtnis und Bewusstlose Geschichtsschreibung”, en Id., *Denkende Anschauung - anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplexität sensibler und intellektiver Relationen*. Berlín/Múnster: Lit Verlag, 2009, págs. 169-181. Resumen y palabras claves son responsabilidad del equipo editor.

research on art and culture of the theorists around Horkheimer, Adorno and Benjamin. This paper analyzes the affinities and the differences between two epistemes: iconology, as a critical, multidisciplinary and historical oriented science, and Critical Theory, as historical-critical theory of cultural and social objectifications.

Key words: Critical Theory; Warburg Circle; iconology; culture; memory.

Quien posee el arte y la ciencia,
posee también la religión.
Quién no posee ambas,
solo tiene la religión.

Goethe

A la vista del programa especial de ciencias históricas y culturales de este Congreso*, parecía apropiado ocuparse algo más a fondo de una cuestión en alguna medida descuidada por el discurso oficial de las ciencias de la cultura y de la epistemología del arte, la cuestión relativa a las conexiones o desconexiones de las investigaciones sobre la cultura del Círculo Warburg con las de los teóricos del arte y de la cultura del círculo en torno a Horkheimer, Adorno y Benjamin. Con esa pregunta nos hemos visto repetidamente confrontados –Karl Clausberg y yo– en nuestros seminarios y coloquios comunes y a menudo en momentos completamente inesperados. Obligados a ofrecer respuestas inmediatas, hemos intentado contestar lo mejor que podíamos. Ahora se trata de dar continuidad a lo iniciado, aunque de una manera algo menos improvisada y más condensada. Quiero intentar explicar que algún elemento de la teoría del círculo francfortiano referido a las ciencias de la cultura, ya a finales de los años veinte y en los años treinta del siglo pasado (es decir, en el tiempo *antes* de la emigración del Instituto de Fráncfort y de la Biblioteca Warburg de Hamburgo, pero también *después* en la época del exilio en Londres y en Norteamérica) en lo esencial está en la órbita de los grandes discursos de Warburg/Cassirer y de Warburg/Panofsky/Wind, pero, debido fundamentalmente al

* El autor se refiere al Congreso celebrado en 2003 bajo el título *Ausdruck. Ausstrahlung. Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter* (Expresión, Irradiación, Aura. Sinestesias de la animación en la era de los medios de comunicación) y publicado en 2007 con el mismo título en Hippocampus por los editores K. Clausberg, E. Bisanz y C. Weiler.

destino biográfico o histórico individual de los teóricos de ambos lados, no pudo llegar a participar, o solo de manera insuficiente, en los discursos y debates caracterizados por no pocas afinidades¹; al respecto tan solo existen escasos testimonios de una comunicación o confrontación (teórica o personal) ocurrida realmente entre ambos círculos de investigación. Una cierta prolongación de ese discurso completamente residual o más bien un nuevo comienzo representa precisamente la dedicación a cuestiones de teoría del arte, sobre todo iconológicas, en la forma en la que desde hace tiempo nos ocupan en nuestras discusiones a Clausberg –algo así como un medio discípulo nieto de la tradición proveniente de Warburg (la otra mitad proviene de la Escuela de Viena)– y a mí –uno de los discípulos de la vieja Escuela de Fráncfort–.

Quiero ilustrar la analogía y el parentesco, la similitud y la diversidad o la diferencia dentro de la afinidad entre algunas posiciones y orientaciones fundamentales de teoría del arte y de la cultura de ambos círculos a través del desarrollo y aplicación de una tesis que podría concebirse y formularse así: si –como consideración previa– la episteme central del círculo Warburg es la “iconología”, y la episteme del círculo de Horkheimer es la “Teoría Crítica” de la sociedad y su cultura, entonces la analogía y el parentesco (es decir, una analogía fenotípica y otra genotípica) de ambas epistemes se pueden expresar así: la iconología del círculo Warburg es una ciencia del arte crítica, multidisciplinar e históricamente orientada (ciencia de la cultura y de la imagen) y la “Teoría Crítica” del círculo de investigación francfortiano es una teoría histórico-crítica de las objetivaciones culturales y sociales (figuras y configuraciones, formaciones y figuraciones), es decir, de los *símbolos socio-culturales*, del mismo modo como la “iconología” es una teoría de los *símbolos artísticos*; aunque en las *formas* y *contenidos* simbólicos (en cuanto asuntos y objetos de ambas corrientes de investigación) encontramos tanto formas híbridas textuales e icónicas, como otras en las que la forma icónica (de las figuras simbólicas) domina la forma textual o, al contrario, la figura textual, la forma literaria, domina la icónica. Esta última (si no solo se quiere hablar metafóricamente de imágenes de la sociedad y de la naturaleza – de plástica social o de constructos histórico-naturales) es la forma simbólica objetual predominantemente estudiada y analizada en la teoría crítica; la primera es la forma simbólica investigada en las disciplinas iconológicas e

¹ Cf. al respecto sobre todo los trabajos clarificadores y con muchos materiales –en lo nominal referidos a Walter Benjamin– de Wolfgang KEMP, “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, I: Walter Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule”, *Kritische Berichte*, I (1973) 3, págs. 30-50 y “II: Walter Benjamin und Aby Warburg”, *ibidem*, III (1975) 5, págs. 5-25.

iconográficas de las ciencias del arte. Sin embargo, en el círculo Horkheimer-Benjamin-Adorno también son objeto de análisis e interpretación simbólico-cultural las obras icónicas puras y las creaciones estéticas no verbales (sobre todo del género musical), del mismo modo que la investigación warburgiana de los símbolos culturales también se ocupa de escrituras y textos puros, obras literarias filosóficas y poéticas.

En ambos casos de la investigación del símbolo —en cierto sentido, de una versión general común de la *téchnē symboliké, epistémē symboliké*— se manifiestan patrones metódicos y objetivo-materiales característicos y figuras típicas —en lo esencial figuras básicas caracterizables como dialécticas o variantes de la dialéctica.

Permítanme explicar esto brevemente. Ambas formas de investigación poseen un carácter *dialéctico*; la teoría crítica de la cultura y la sociedad se define *expressis terminis* como dialéctica; la iconología, en cuanto ciencia crítica de la imagen, es dialéctica en un sentido implícito y traslaticio de dialéctica. Dialécticas explícitas en un sentido típico ideal son por ejemplo la dialéctica platónica-neoplatónica, la crítico-trascendental kantiana y la idealista hegeliana, así como la histórico-materialista. Se consideran dialécticas implícitas, epistemológicamente no completamente explicitadas, residuales o divergentes las denominadas dialécticas reales, las “dialécticas existenciales” (positivas o negativas) (por ejemplo, la dialéctica kierkegaardiana, más tarde existencialista, opuesta a la hegeliana y la marxiana, que se desplegaría de manera insuficiente, generalmente en figuras ya implícitas en la dialéctica crítica o negadas y superadas en las formas especulativas desplegadas orgánica y sistemáticamente: como por ejemplo la figura de lo “paradójico” en cuanto “dialéctica congelada”; o la del “caudal de la vida” absolutizado como contrapunto a las reificaciones conceptuales, es decir, del permanente *fluir*, en el que no existe ninguna figura que se mantenga firme). Algunos elementos de estos tipos básicos dialécticos, de estas dialécticas “residuales” constituyen —en el sentido del *óρθος λόγος*— ingredientes dogmáticos o heurísticos o práctico-poiéticos tanto en el cuerpo teórico de los iconólogos, como en el de los teóricos de los símbolos culturales. Al respecto resulta de decisiva importancia la proporción de elementos teóricos ontológico-especulativos, trascendental-críticos y críticos o negativo-especulativos. En este sentido, el predominio de la heurística crítico-trascendental (kantiana o neokantiana) de la cultura está especialmente marcado en los desarrollos de la teoría war-

burgiana del símbolo que llevan el cuño de Cassirer²; pero también existe un desarrollo de la iconología warburgiana, tanto temprana como tardía, que lleva el cuño heurístico claramente baconiano-viconiano-hegeliano³; esto quiere decir, por un lado, que los cuños simbólicos son comprendidos e interpretados más a partir de su “matriz” mitológica y mágico-religiosa y de su tendencia histórica hacia el polo opuesto de “matriz” científica (matemático-geo-astrológica). Un ejemplo ilustrativo de esa muestra de iconología warburgiana de carácter heurístico y dialéctico (en el sentido de una dialéctica del ser y de la religión) es el imponente análisis e interpretación del “ritual de la serpiente” de los indios norteamericanos y de la simbólica de la serpiente, una obra iconológica cuyo surgimiento por fases abarca, desde el punto de vista del desarrollo de su obra, tres décadas de una vida de investigación, que atrapa totalmente a la persona, con una entrega con igual simpatía que antipatía al objeto, de forma altamente reflexiva y distanciada y, al mismo tiempo, “afectada”: de 1893 hasta 1923; un trabajo con el que Warburg elabora un gran modelo de dialéctica cultural del proceso de transformación lógica del estado de excitación protoreligiosa (e inclusive del inevitable retroceso desde la contemplación distanciada y sobria al proto-horror arcaico-demoniaco) y *al mismo tiempo* lo realiza (tanto heurística como terapéuticamente)⁴. Este paradigma de investigación warburgiana, eminente desde el punto de vista de la teoría del símbolo, tiene su equivalente, con un desfase temporal, pero análogo desde el punto de vista epistemológico, en el modelo dialéctico mito-ilustración de la Teoría Crítica, concebido y desarrollado en sus elementos fundamentales en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX; una obra, cuyos contenidos “materiales” y de “verdad” fueron experimentados y sufridos en cuerpo y alma –esto es, en el exilio de unos perseguidos políticos y ‘raciales’–, y que fue concebida siguiendo el objetivo más alto de la razón de una autoterapia de la razón enferma⁵ y de una “auto-ilustración de la ilustración” (que de modo terrible había recaído en el proto-mito y la barbarie); esto es, el modelo teórico crítico de una “Dialéctica de la Ilustración” y de una “Crítica de la razón instru-

² Al respecto cf. Wolfgang KEMP, op. cit., así como Gershom SCHOLEM y Theodor W. ADORNO (eds.), *Walter Benjamin, Briefe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, págs. 407 y 470.

³ Cf. Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, págs. 99s.

⁴ Cf. Ulrich RAULFF (ed.), *Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin: Wagenbach, 1988 y Ernst H. GOMBRICH, op. cit., pág. 37, 121s. y 301ss.

⁵ Y ciertamente de una amnesia, afasia, agnosia y apraxia cultural diagnosticada de manera similar por Cassirer y sobre todo por Wind: la forma de ruina del espíritu y de la sustancia civilizatoria que se explicita dialécticamente en la modernidad –bajo el lema “quiebra cultural”–.

mental (Eclipse of Reason)” –(ambas se gestan durante los años de la guerra y se publican en 1947; por tanto, después de la segunda Gran Guerra de barbarie técnica en el siglo XX; así como la obra de Warburg se publicó –de manera interna– después de la I Guerra Mundial, en tiempos en que él vivía, pero solo se divulgó en el espacio público alemán en 1988). En uno de los investigadores en filosofía y en ciencias del arte del círculo de Warburg, que todavía cooperó con Warburg en sus últimos años de vida y cuyas obras más importantes se producen durante su exilio inglés (que se convirtió para él en su segunda patria –intelectual–, como para su maestro Panofsky el exilio norteamericano, del que tampoco retornaría) – concretamente en las obras más importantes de Edgar Wind, de manera parecida como en las del Panofsky tardío, se pone de manifiesto, en su indagación de carácter específicamente pragmático-semiótico, un marcado modelo teórico dialéctico: uno de cuño platónico-neoplatónico.⁶ En la interpretación semiótico-iconológica de la “Pervivencia de la antigüedad”, las triadas neoplatónicas, sobre todo procléicas, se muestran como el auténtico contenido de ideas y significación del arte del Renacimiento, que también aportó los principios de construcción y concepción para los artistas plásticos y los poetas de la época –a través de la mediación de los pensadores y humanistas como Pico y Ficino. Una interpretación tan brillante como paradigmáticamente concisa de Wind dice, por ejemplo: quien quiera ver danzar a la dialéctica, debe contemplar la concepción de las tres gracias en la “Primavera” de Botticelli.⁷ – De modo semejante lo había formulado Warburg, cuando en la obra sobre el símbolo de la serpiente caracteriza la figura dialéctica-antitética de la relación causa-efecto con las siguientes palabras: en las danzas rituales bajo la amenaza de las peligrosísimas serpientes venenosas “danza la causalidad”⁸. Un tropismo conciso, porque articula acertadamente la figura antitética y dialéctico-racional en los hechos mismos.

En este punto se hace evidente de qué manera es efectiva tanto en la iconología como en la teoría crítica –en la doctrina de las matrices simbólicas y en la de las objetivaciones socio-históricas de la cultura– el elemento dialéctico (constitutivo

⁶ Cf. Horst BREDEKAMP, Bernhard BUSCHENDORF, Freia HARTUNG, John KROIS (eds.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin: Akademie-Verlag, 1998; Michael LEILACH, “Das Paradigma der Interpretation in E. Winds Die heidnischen Mysterien der Renaissance”, op. cit., págs. 109ss.

⁷ “En la medida en que se pueda danzar la dialéctica, se ha conseguido en ese grupo, ‘contraposición’, ‘concordia’ y ‘concordia en la contraposición’ –las tres se expresan en las actitudes y los pasos y en la forma elocuente de darse las manos,” Edgar WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, pág. 141.

⁸ *Aby Warburg, Schlangensritual*, op. cit., pág. 54.

tanto desde el punto de vista material como hermenéutico-interpretativo) – que se produce justamente en las cosas mismas, que en cierta medida está activo en ellas, es decir, aquí en los objetos de interpretación y en los productos de la síntesis simbólica – en los artefactos y en las formaciones histórico-naturales mismas.

Esto se muestra principalmente –en cierta medida propia de los tipos ideales– en las figuras simbólicas *enteramente adecuadas* desde el punto de vista heurístico y cognitivo en el sentido de las síntesis transcendentales kantianas y hegelianas, es decir, de las síntesis de la teoría o la filosofía de la cultura de las “formas simbólicas” de Cassirer, uno de los representantes del Neokantianismo. Su trascendentalismo se convierte en ciertos pasajes de la Analítica y de la Sintética en un trascendentalismo dialécticamente hegeliano, el del espíritu histórico objetivo. Del mismo modo resaltó, por ejemplo, Horkheimer, así como ya hizo Warburg, en la teoría kantiano-hegeliana de los símbolos y las figuras de Cassirer, la elevada relevancia histórico-dinámica en la explicación e interpretación de las síntesis simbólicas del hombre en cuanto ser que no es puramente racional, sino simbólico, del “animal simbolicum”. Se trata de síntesis simbólicas del hombre como creador de formas, del creador y productor de obras, en las que el mundo natural, el “mundo de la vida” –sí, el mundo del creador de sí mismo–, es decir, ‘el ser y la vida en sí’ conformados simbólicamente, y esto significa en un modo adecuado a los fines humanos de la cultura, está apropiadamente interpretado y ‘orientado’.⁹

En un sentido muy preciso, la forma y el arte de configuración fundamentales, forma y arte auténticos y completamente adecuados, que configuran el arte y la cultural, son en cuanto tales la forma y el arte de configuración simbólicos, es decir, *plásticamente poiéticos*¹⁰, a diferencia y en contraposición, por un lado, al arte de configuración puramente *sensitivo-mimético* y, por otro, al puramente *lógico-técnico desde un punto de vista matemático* [trascendental]. La razón de que se trate del arte de configuración completamente adecuado en relación con los símbolos artísticos

⁹ Así ya el principio de la creación del mundo y de sí mismo de Vico, según el cual –en el sentido del antropomorfismo y de la antropomorfosis– *omnia aut intelligendo, aut imaginando fit; y: factum – scil. historicum– et verum convertuntur*. (Cf. Giambattista VICO, *Die neue Wissenschaft*, según la edición de 1744, trad. e intro. de E. Auerbach [1924], Berlin/New York: Walter de Gruyter Verlag, 2000, II, 2: De los elementos). Así –según Warburg– en el nivel cultural de la “coexistencia de civilización lógica y causalidad fantástico-mágica”, por ejemplo, en los “indios norteamericanos, que se encuentra en el medio entre magia y logos, y cuyo instrumento, con el que orientan, es el símbolo. Entre el hombre que echa mano de la realidad y el que la piensa se encuentra el hombre que la conecta simbólicamente.” (*Ritual de las serpientes*, op. cit., pág. 29).

¹⁰ La forma clásica del arte en el sentido de la “Estética” hegeliana; cf. G.W.F HEGEL, *Ästhetik* (ed. F. Bassenge), Berlin: Aufbau, 1955, pág. 418ss.

y las obras de arte del hombre histórico es que ni las obras que son una copia 1:1, ni las que se agotan semánticamente en su pura tautología semiótica son problemáticas en un sentido serio; no necesitan, por tanto, de ninguna ciencia rigurosa de interpretación, de ninguna que sea exigida por la problemática de un enigma y su desciframiento planteados por la alegoresis o la emblemática (una problemática que excluye un arte de configuración autorreferencial): pues las formaciones y obras ‘meramente existentes’ (que *expresan el esse simplex*, pero no lo *dotan de significado*), no necesitan ninguna teoría del símbolo¹¹ y, por tanto, ninguna episteme, ninguna hipotética que verifique y compruebe experimentalmente la significación, como la reclaman las obras histórica y esencialmente simbólicas: las obras de la tradición constituidas alegóricamente y de modo “empírico-a posteriori” –es decir, las obras de la tradición dadas en las corrientes y en los espacios de la transmisión cultural y que deben ser conservadas en la memoria cultural de la humanidad. Se trata de las creaciones simbólicas producidas desde tiempos inmemoriales, para cuya significatividad, para cuyo valor de verdad y de culto y para cuyo desentrañamiento se establecieron y se instauraron una iconología histórico-crítica y una teoría crítica de la producción y la praxis cultural, praxis cultural en intención humanista y humanitaria.

En relación con la cuestión de la posición del símbolo respecto de lo simbolizado en él, en todo lo simbólico se dan dos aspectos: algo físicamente semiótico (que ha de ser ‘leído’, ‘descifrado’)¹² y algo noéticamente significativo (que debe ser interpretado) –lo que se presenta sensitivamente y es reproducido y lo que se representa intelectualmente y se genera eideticamente. Lo físicamente semiótico del símbolo presenta, por ejemplo, la huella de un roce, el *engramm* (marca neuronal) sobre la *tabula capax* de la conciencia o del inconsciente, sobre la que ha de leerse, interpretarse y descifrarse la huella. A menudo, ese leer no es más que una ‘atribución’ externa de sentido y significación, lectura y escritura en cuanto pura asignación. O la tabla se muestra como el campo en el que las impresiones y los signos de la escritura se constelan en una figura, esto es, como el campo en el que esta se configura (*ymballein*) siguiendo las fuerzas figurativas activas en ese campo, siguiendo las reglas del campo, en figuras precisas y claramente delimitadas, que no po-

¹¹ Cf. Erwin PANOFSKY, “Ikonographie und Ikonologie”, en Id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: DuMont/Schauberg, 1978, pág. 13ss.

¹² “Nuestro ojo ve, como nuestro espíritu lee.” (E. Wind, cit. en Bernhard BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds” [Epílogo], en E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, op. cit., pág. 401.

seen nada oscuro o enigmático en sí¹³ y son claramente legibles e ‘intuitivas’: como, por ejemplo, un montón de estrellas en una constelación.¹⁴ Tanto en el primer caso como en el segundo, seguramente más claramente en el primero que en el segundo, el ser y la significación están vinculados entre sí más internamente que de manera externa: en el segundo, los signos sensibles y la significación intelectual poseen una relación asociativa conectada desconectadamente y ambos forman –en su exterioridad respectiva– un signo único que hay que ‘entender’ e interpretar como una especie de figura-entramado. Al ser no le sale al encuentro nada similar o semejante y al sentido nada en el ser. En esas figuras-entramado asociativas (como también en las síntesis construidas de manera subjetivo-‘transcendental’, supuestamente internas puras e ‘incondicionadas’) se distancian ser y significación, son como dos mitades escindidas y heterónimas o una totalidad dividida. Una de las partes es para la otra algo otro, extraño, algo separado, resquebrajado. “El trascendentalismo es una enfermedad, una fobia, un miedo al contacto”.¹⁵ A causa de esa no coincidencia –en armonía o en integridad–, un entramado de esta naturaleza no es propiamente un símbolo –por ejemplo, como una mónada singular aislada (un átomo aperceptivo) representa simbólicamente, de manera en cada caso particular y en una perspectiva originariamente diferente, un universo ordenado de mónadas. Kant niega vehementemente frente a Leibniz que esa mónada pueda realizarlo en absoluto. – En todo otro entramado, que no resulta de unos átomos participativamente orgánicos, sino que chocan intensamente entre sí (y esto quiere decir también, de los simples elementos del entendimiento y la forma puramente aprióricos, que se excluyen mutuamente de manera nítida y diferenciada), tenemos –de una manera u otra– prácticamente el *caso negativo* del simbolismo: el de la representación de una totalidad fracturada y disorde, de un entramado, en el que las partes son mutuamente extrañas, ‘algo otro’ las unas para las otras: de una *antitotalidad*, por tanto, de una totalidad *indigente* de vínculo armónico –en un palabra, de un entramado del tipo de las heridas seccionadas que clama por una curación. “El

¹³ O parecen tener (en el sentido de la frase newtoniana *Nihil obscurius Luce*).

¹⁴ Cf. el “corro de las ideas”: la *figuratio veritatis*, que, del mismo modo como figuran los planetas el sistema solar, figuran el curso eterno de los planetas alrededor del fijo sol. (Walter BENJAMIN, “Erkenntniskritische Vorrede”, en *Ursprung des deutschen Tauerspiels*, en *Gesammelte Schriften*, T. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, pág. 214).

¹⁵ Max HORKHEIMER y Thedor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido Verlag, 1947, Excurso II, págs. 109ss. – Cf. también la “desesperación trascendental” de Kleist (carta a Wilhelmine v. Zengo, 22/3/1801 y la carta a Ulrike v. Kleist, 23/3/1801, en Heinrich v. KLEIST, *Werke*, ed. de E. Schmidt, Vol. 5: *Briefe*, Wien/Leipzig: Bibliogr. Institut, s.a., págs. 204ss. y 207).

dolor dice: ¡pasa!”¹⁶ Se trata del caso límite del simbolismo, que es definido con el concepto (estético y teológico negativo) de “alegoría”¹⁷ y que, por lo que respecta a la interpretación del enigma “alegórico”, no necesita otro método de captar el sentido y la significación, más que aquella *symboliké téchnē* crítico-diagnóstica que reconoce los síntomas para leer en ellos el estado de salvación y calamidad, el *status corruptionis vel perfectionis mundi*. Se trata de la *allegoriké téchnē*: el poder leer en los rasgos de la *facies hippokratica*, de la historia de sufrimiento del mundo. Walter Benjamin, sobre todo, ha aportado algo muy importante en la determinación de ese tipo de *formatio* del símbolo y de comprensión del símbolo, particularmente en lo que afecta a la alegoresis de la modernidad temprana y tardía –del renacimiento tardío y el barroco hasta la poesía y el arte ‘simbólico’ y alegórico del siglo XIX y XX (por ejemplo de un Jean Paul, Baudelaire, Ensor y los surrealistas¹⁸) pasando por el Romanticismo. Respecto al reconocimiento de las investigaciones de W. Benjamin sobre la alegoresis en el círculo Warburg, hacia el que se sentía atraído (“ahí se investigan y tratan los problemas y asuntos actualmente más importantes que existen para nosotros”¹⁹), dominaba por completo la reticencia, cuando no la displicencia –aunque posteriormente, a través de la mediación de Fritz Saxl, uno de los autores de la ejemplar *obra sobre melancolía*²⁰, se terminó imponiendo en los otros, en Panofsky, que en la segunda edición de la obra²¹, editada con posterioridad y reelaborada con Klibansky, apreció y considero las investigaciones de Benjamin bajo el punto de vista de un desentrañamiento afecto a la iconología de material más reciente y ulterior.²²

¹⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, “Das andere Tanzlied” IV, 12, en *Werke in drei Bänden*, ed. p. K. Schlechta, München: Hanser, 1954, pág. 558).

¹⁷ Cf. Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, Vol. 1, 336ss.

¹⁸ Cf. también el arte y la literatura de los *disiecta membra*, de figuras seccionadas en partes y vueltas a componer por medio de un montaje.

¹⁹ O como le escribió a S. Kracauer en 1929, “que las publicaciones científicas más importantes para nuestra forma de ver se agrupan cada vez más en torno al círculo Warburg y, por eso, nada me puede gustar más que recientemente ... haya llegado la noticia de que Saxl está interesado vivamente por mi libro [*Origen de drama barroco alemán*]”. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Vol. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, pág. 400).

²⁰ Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL, *Dürreres Melancholia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Berlín/Leipzig: B. G. Teubner, 1923.

²¹ Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

²² Cf. Wolfgang KEMP, “II: Walter Benjamin und Aby Warburg”, op. cit., pág. 5ss. y Walter BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, Vol. 3, op. cit.; cf. el intercambio epistolar de Gershom Scholem con Fritz Saxl, pág. 370 y 407s. El hecho de que el tercer autor de la obra, Raymond Klibansky, valorase en

Si el recuerdo es el depósito y reservorio de la memoria, esto es, el verdadero taller del trabajo de la Mnemosine, entonces se puede decir con Walter Benjamin que la memoria es el constituyente material y de contenido histórico en la producción (judicativa e imaginativa) del recuerdo que sintetiza el símbolo, esto es, del rememorar –por tanto, en cierto sentido, es el complemento funcional de organización noética respecto del contenido material. La síntesis del símbolo, o –en el caso límite– la unidad o la *constelación* alegórica, se muestra como *exemplum* específico de la *dialéctica forma-materia* e indica la importancia, sea de carácter crítico o sea de carácter acrítico ‘ideológico’, de la interpretación y la producción del símbolo. Tanto la iconología como la teoría crítica se caracterizan epistemológicamente por la misma compresibilidad no deformada ideológicamente de esa dialéctica. Las investigaciones históricas y materiales de Warburg, Panofsky²³ y Wind testimonian el convencimiento de estos investigadores de la interconstitutividad y la interfuncionalidad de la complejión forma-materia precisamente de las formaciones culturales y artísticas: según ellas, no existe una ciencia del arte, formalmente legítima, del “ver puro”, de la “voluntad de arte pura”, de la creación artística “autónoma” –(de la obra, que sería tal por sí misma o por su supuesto elevado valor religioso-artístico de culto): las obras de arte son un entramado de complejión estética, socio-cultural e histórica. Precisamente en la obra de arte “absoluta” se pasa por alto que siempre

su momento la contribución de Benjamin a la investigación de la alegoría, es algo que se puede suponer a partir de las declaraciones posteriores (1980) sobre la forma de pensar y el tipo intelectual de Benjamin en las “Conversaciones” con Gaston Leroux. A la pregunta de Leroux de “si en nuestro mundo secularizado se puede tener una cosmovisión filosófica que renuncie a todas las raíces religiosas”, Klibansky responde: “Nuestra receptividad, por ejemplo, para el universo intelectual de alguien como Walter Benjamin proviene de que nos enfrentamos a un pensador que no renunció a una forma de creencia, aunque en un modo secularizado, esto es, a la idea de que los supuestos fundamentales sobre la esencia de la humanidad ... solo pueden cristalizar por medio de una decisión de fe”; a la idea de “que la humanidad dispone de una fuerza que, en cierta manera no viene de sí misma ... Quizás por ello, filósofos tan importantes como ... Benjamin tienen algo más racional que decir sobre ello”, en cualquier caso “más ... que los filósofos más críticos, que destruyen todo por medio de una especie de sospecha analítica, ... que evitan pensar sobre el deber moral fundamental, sobre nuestra responsabilidad.” Raymond KLIBANSKY, *Erinnerungen an ein Jahrhundert. Gespräche mit Gaston Leroux*, trad. de P. Willim, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 2001, pág. 252.

²³ Cf. la gran valoración por parte de Th. W. Adorno del análisis desde la perspectiva de la crítica de las ideologías realizado por Panofsky de obras como *Et ego in Arcadia* de Poussin, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6 (1937), pág. 659s. (Rec.: *Philosophy and History. Essays*, pres. de E. Cassirer, ed. de R. Klibansky y E. J. Paton, Oxford: The Clarendon Press, 1936); Adorno todavía subraya en su obra tardía la significación de “los trabajos de Aby Warburg y su escuela”, que “dan testimonio” de la comprensión de la inseparabilidad de un “análisis de la forma, aparentemente más próximo al arte” y un “análisis” temático y material lejano al arte, esto es, de la comprensión de la dialéctica forma-contenido adecuada a los fenómenos estéticos, y con ello representan el carácter abierto de la estética; cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, pág. 526, 525.

es al mismo tiempo un “fait social”, una formación con índices de su situación, de su espacio y de su tiempo –‘políticos’–, algo que se ignora en favor de su valor cultural maximizado de modo fetichista e idolátrico y que engaña sobre el valor artístico auténtico, específico de su época y de su geografía cultural.

Captar una obra reconociéndola en esa conjunción suya de carácter indicial e icónico, significa disponer un experimento – organizar una constelación *interpretativa* en la que se inserta la constelación del *entramado* de una formación icónica, para, igualada con ella, poder valorarla en cuanto hipótesis a confirmar o a falsificar. Especialmente Edgar Wind postuló ejemplarmente el procedimiento de interpretación como un procedimiento en tal medida experimental, como luego evidenció en sus investigaciones de arte concretas. De modo similar postuló Th. W. Adorno, a comienzos de los años treinta, un procedimiento ‘constelativo’ de interpretación (descriframiento y desentrañamiento), que luego aplicaría satisfactoriamente a cuestiones de sociología del arte y la cultura, así como de filosofía social y de la historia.²⁴ En ambos caso se da cumplimiento al *desiderat* de una ciencia de la cultura y del arte empírica y orientada histórica y críticamente, en lugar de una estetizante, formalizadora o temáticamente fetichista. El teorema de la dialéctica forma-materia constituye tanto en la iconología histórico-crítica como en la teoría estético-crítica uno de los centros axiológicos. En la perspectiva de una comprensión de la obra realizada decididamente desde una estética de la producción y la recepción –algo que permite un diagnóstico y una caracterización de las figuraciones simbólicas complejas mucho más adecuados que un diagnóstico y una caracterización que aíslan reductoramente–, se une a la teoría del símbolo y del arte percepciónista y apercepcionista (de sintetización trascendental) una versión que avanza hasta la captación de la síntesis simbólica intrapepcionista. Esta es la que otorga el característico acento escatológico tanto a determinadas investigaciones en la teoría del símbolo del Círculo Warburg, como a las del círculo de investigadores en torno a Horkheimer. Es también la que les permitió observar de manera más pregnante y con mayor profundidad de visión temporal y espacial los problemas de las fases y los umbrales que plantean las imágenes dialécticas de la historia y los símbolos culturales.

²⁴ Cf. los escritos de 1931 (*Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973) y la introducción teórica a la “Disputa del positivismo en la sociología alemana” de 1967, así como las tesis sobre “pensamiento constelativo” en la *Dialéctica negativa* (1966); cf. Hermann SCHWEPPEHÄUSER, “Theodor W. Adorno. Denken in Konstellationen – Konstellatives Denken”, en *Philosophie des 20. Jahrhunderts*, ed. de M. Fleischer, Darmstadt: WBG, 1995, págs. 207s. y 219f.

La dimensión del símbolo sacada a la luz de manera intraceptiva es la propia de los modelos de figuración intermediales, anfibológicos y bilaterales. Muestran la característica bilateralidad, bifocalidad y bipolaridad de lo que Kant llamaba “esquemas” o fenómenos del esquematismo, tal como han sido analizados e interpretados desde el punto de vista de la *teoría de la imagen* –fisiológica y neurológicamente– en la actual ciencia de la cultura concretamente por Karl Clausberg²⁵, con resultados de gran alcance. Fenómenos, que reciben su doble valencia, también doble significado, a través del *terminus medius*, el mismo binario, en todas las síntesis correspondientes (silogismos, tríadas y díadas de cosas, imágenes y proposiciones), que de esta manera se muestran y se revelan como auténticos cuaternios o tétradas. La tríada tradicional y más conocida de este tipo –la trinidad divina– es, por tanto, un cuaternio, una tétrada, porque el mediador entre Dios y el mundo, porque Cristo mismo es a la vez (y en uno) un duplo: Dios y hombre (el *hyós toū anthrōpou*, el “Hijo del hombre” de la exégesis apostólica y patrística), que solo en esa dualidad puede unir y mediar el espíritu divino absoluto con el espíritu natural e histórico (el alma del mundo y el espíritu universal). El *terminus medius*, el medio, ha de ser *bilateral*, para poder ser constitutivo para la *Trinidad*; y así en todas las tríadas, que en realidad son tétradas con una díada que hace de medio. En y con esas figuras queda planteado e ilustrado el problema de los *medios* como problema central de las ciencias sociales, de la cultura y del arte, en su cualidad y competencia epistémica en cuanto ciencias del mundo y del tiempo (en sus épocas) y como ciencias de la naturaleza y humanidades. En ellas se discute, por ejemplo, en cuanto problema del interfaz. El medio mismo –mediador en el símbolo “corporeizado”²⁶ entre imagen y concepto, cuerpo y espíritu– está estructurado icónico-conceptualmente y conceptual-icónicamente; “interfaz” es el rostro hacia dos lados: hacia el de la intuición física y la sensibilidad y hacia el del concepto metafísico y de la idea (noesis). Se trata literalmente del medio en el sentido de la permeabilidad del uno para el otro –“interpenetración osmótica”²⁷–, así como de las sublimaciones, de los reflejos sensitivos en lo espiritual y de los espirituales en la materia corporal. También se usa la formulación siguiente: ambos son copiables uno sobre el otro o uno en el

²⁵ Cf. Karl CLAUSBERG, *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien/New York: Springer, 1999.

²⁶ Término central de la teoría del símbolo de E. Wind; cf. B. BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds”, op. cit., págs. 400-406, 409s.

²⁷ Cf. Friedrich HÖLDERLIN, *Grund zum Empedokles*, en *Sämtliche Werke*, ed. p. F. Beißner, Leipzig: Insel Verlag, 1965, pág. 895.

otro. El interfaz se representa como la membrana o la delicada piel diáfana, en uno de cuyos lados penetra el elemento icónico-semiótico y en el otro el elemento semántico-significante, la iconografía y la grafoimagen. Esto se pone de manifiesto en el entrelazamiento peculiarmente ‘ornamental’ y emblemático, en el entrecruzamiento de las figuras mediales correspondientes, de los símbolos del centro –ciertamente no del centro en el sentido político del *juste milieu*–, sino, por ejemplo, del centro entre *excitación fóbica* y *distanciamiento reflexivo* –“entre cautivación mágicomítica y prudencia (*sophrosyne*)” (como lo llamó A. Warburg²⁸)–. Ese “entre” no es algo homogéneamente extensivo, sino una especie de espacialidad mezcladora a partir de los elementos heterogéneos de una prudencia inducida por los afectos y una contención de los afectos de carácter contemplativo –un espacio de mezcla, que se convierte en un espacio fronterizo que solo pone límite de manera distintiva a las zonas polares, cuando su extensividad se contrae en una línea fronteriza –a través de una fluidificación de lo intermedio, que, como la electricidad, primero hace chocar los dos polos y luego disuelve el uno en el otro y los une en su heterogeneidad–. Aby Warburg llamaba a ese centro “ámbito de recogimiento y pensamiento”, un campo, en el que las energías mnémicas bipolares actúan y pueden tener resultado en las figuras de conflicto y equilibrio características de los símbolos culturales.

Se trata en principio del mismo intermedio que el del “rememorar histórico”²⁹ benjaminiano y el de los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*: el de la “rememoración de la naturaleza en el sujeto”³⁰, a través de la cual y en la cual el sujeto se

²⁸ Cf., p.ej., los augurios de la antigüedad pagana en palabra e imagen en tiempos de Lutero, en Aby M. WARBURG, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 2ª ed. reelab. y ampli., ed. de D. Wuttke, Baden Baden: Valentin Koerner, 1980, pág. 200s. “El astrónomo en la época de la Reforma recorre los polos contrapuestos, que al científico actual le parecen incompatibles, entre la abstracción matemática y la conexión cultural de veneración, como dos puntos de inflexión de un estado anímico unitario de amplia resonancia. La lógica (que crea el ámbito mental –entre hombre y objeto– a través de la definición conceptualmente dissociadora) y la magia (que destruye de nuevo justo ese ámbito mental a través de unas conexiones supersticiosamente reductoras, tanto ideales como prácticas, entre el hombre y el objeto) las observamos en el pensamiento oracular de la astrología como el instrumento primitivo con el que el astrólogo puede, al mismo tiempo, mesurar y practicar la magia.” Cf. también la “Notas” de Warburg, citadas según Ernst H. GOMBRICH, op. cit., págs. 297-304.

²⁹ B. BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds”, op. cit., págs. 411s (nota 41).

³⁰ M. HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, op. cit., págs. 54s., cf. Hermann SCHWEPPENHÄUSER, “Bilder der Natur in der Kritischen Theorie” y “Dialektischer Bildbegriff und ‚dialektisches Bild‘ in der kritischen Theorie”, en *Denkende Anschauung - anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensibler und intellektiver Relationen*. Berlin/Münster: Lit Verlag, 2009, págs. 39ss.

haga consciente de manera sanadora de su entrecruzamiento con la naturaleza en todos los niveles y en todas sus fases; pues en la medida que el sujeto se reconoce como superador de la naturaleza y toma conciencia de la violencia que perpetra contra la naturaleza y contra sí mismo, es posible llegar a figuración sanadora para la naturaleza y para el hombre de esa relación con la naturaleza: la de una “dominación de las relaciones” del hombre con la naturaleza, con la que arraigue la oportunidad de preparar un estado del mundo y de la historia reconciliado y pacificado de manera sostenible (como el que en última instancia intenta A. Warburg).³¹

Los aspectos del espacio de recogimiento y pensamiento no solo se muestran en la dimensión de la contigüidad, sino también en la dimensión vertical de estar uno sobre o bajo otro, de una estratificación casi porosa de zonas del inconsciente, pre-consciente y consciente en la conciencia individual y colectiva –con el estrato más alto de una “isla de racionalidad” y del yo, socavada y ablandada en los márgenes por las corrientes y el oleaje del “océano de lo irracional”³², que amenaza continuamente con desbordar la racionalidad y los diques erigidos por ella. A estas figuraciones *planimétricas* bilaterales y multilaterales (por la derecha y por la izquierda, por fuera y por dentro, por arriba y por abajo, por delante y por detrás) se unen aquellas figuraciones de una lateralidad *esférica*, por ejemplo, del espacio mental, del espacio de recogimiento, en cuanto cueva o concavidad encajada en esferas mayores incrementadas que forman el entorno, el mundo y cielo y que parecen rodearlo como capas protectoras, de modo parecido al ser humano mismo en su piel –la primera envoltura–, en su vestido, en su morada, en su ciudad, en su país y en sus recubrimientos, auras y brumas culturales y morales.³³ La *dramatis persona* en “Peer Gynt” de Ibsen se ve confrontada con un modelo esférico similar de estratificación en el vano intento de descubrir la esencia interna del héroe, algo que está tan condenado al fracaso, como intentar encontrar el núcleo de la cebolla quitando sus capas; pues este consta solo de capas, que no rodean un núcleo, sino que lo forman –lo mismo que los rasgos “superficiales” del inseguro Peer Gynt forman el núcleo de su carácter.

³¹ Cf. Ernst H. GOMBRICH, op. cit., págs. 290ss.

³² Cf. Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, ed. Th. Valentiner, Leipzig: Felix Meiner, 1913, págs. 14, 17.

³³ Cf. el “hombre estuche” del que habla W. Benjamin, que está tan adaptado a las viviendas urbanas, los interiores y exteriores, como un instrumento en el bajorrelieve de un estuche que recuerda el “habitáculo de servidumbre”, que ocultan más que contienen al hombre de la modernidad, del “mundo administrado”; cf. Walter Benjamin, *Über Haschisch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, págs. 107, 118 y 21s.

Los aspectos laterales están también estructurados *temporalmente*: siguiendo secuencias de desenvolvimiento, fases de procesos, según épocas históricas y ‘períodos’ – en continuidad discontinua. Aquí se encuentran los límites, el horizonte, los umbrales entre los tiempos del tipo del *símbolo de Jano*, como corresponde a los atributos del dios bicéfalo de los umbrales, que protegía la entrada y la salida. Se traspasa el umbral con la mirada vuelta hacia el pasado y recordando su peso y con la mirada hacia delante en lo venidero, esperando la liberación de ese peso y el beneficio de una presencia colmada, de una existencia definitivamente cumplida. El lugar de esa vista atrás rememorativa y de esa mirada hacia delante esperanzada es el umbral de la salida desde lo sucedido y de la entrada en lo venidero – es el *locus temporalis kat’ exochén*, el espacio-tiempo, que constituye el entrecruzamiento de lo que ha sido y lo que vendrá en el presente, en la anamnesis del futuro continuamente sustraído al pasado, que el sujeto que rememora y espera insta a liberar en el presente.

La interfaz de la cabeza de Jano, en la que se expresa y se delinea a sí misma la dualidad, la simbólica de *pensamiento intuitivo e intuición pensante* (en cuanto lectura adivinatoria de la realidad que “se escribe” a sí misma) –su unidad crítica en la diversidad distintiva del juicio y decisiva de la moral–, se muestra en el instante del paso (de un “trascender inmanente”) como el *lugar*, puesto que el *tiempo* –en la imagen de la catástrofe incesante y en la contraimagen del tiempo pleno fluyendo la una en la otra– se entrelaza consigo mismo para iniciar testimonialmente el presente eterno: el de un mundo que perdura y se restituye *in integrum*. Se trata del instante de la iniciación detonante, del hacer saltar por los aires el continuo ‘pre-histórico’ del “universo de culpa y de destino de todo lo viviente”³⁴; producción fulminante de lo nuevo y “completamente otro” a partir del viejo *ordo* protomítico del derecho; de lo nuevo que se anuncia en las imágenes dialécticas del “amanecer mesiánico”, de despuntar del “Sabbat eterno”, del “Reino de la libertad sobre el fundamento de la necesidad”, tal como resplandecen al que transita por los umbrales históricos. Así en las “tesis de filosofía de la historia” de “janocéfalo Benjamin”³⁵; así también en la visión dialéctico-cultural de Warburg sobre la sublimación continuamente intentada de los impulsos arcaicos y de la sanación de las fobias primitivas de una humanidad sacudida por el miedo y las dificultades; y final-

³⁴ Cf. Walter BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, en *Gesammelte Schriften* 1, op. cit., pág. 138.

³⁵ Gershom SCHOLEM, *Walter Benjamin – Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, pág. 250.

mente asimismo en el teorema del símbolo cultural como producto de la superación ingeniosa de las tareas acuciantes, tal como las que presentan al espíritu creador las épocas de crisis, y que permiten vivir su solución como el “milagro de lo nuevo”, como únicamente –según Wind– acontece de modo auténticamente original en el “instante creador de la crisis”³⁶.

Traducción del alemán de José A. Zamora

³⁶ Cf. Bernhard BUSCHENDORF, “Einige Motiven in Denken E. Winds”, op.cit., págs. 402s. 407-410, 413.

¿QUÉ ES LA BARBARIE?

What Barbarism Is?

ROBERT HULLOT-KENTOR*

RESUMEN

Más de medio siglo después de la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración*, somos los destinatarios de la obra de Adorno de una manera que hubiera sido difícilmente imaginable hace una década. Porque el *interregnum* de los años de la posguerra ha terminado. Experimentamos el retorno del gran miedo, como si nunca hubiera acabado –y quizás nunca lo hizo–. Sin lugar a dudas, vivimos la era más catastrófica de toda la historia de la humanidad, de toda la historia natural, y somos incapaces de saber qué está pasando. En este momento se decide para las generaciones supervivientes, incluida la nuestra, la suma total del legado irreversible, el inalterable “cómo podría haber sido”. Todo indica que seguimos adelante con una calamidad irreparable.

Palabras-clave: barbarie; Adorno; igualdad; primitivo; Teoría estética; Richard Serra.

ABSTRACT

More than a half century after the publication of the *Dialectic of Enlightenment*, we know ourselves the addressee of Adorno's work in a way that we could hardly have realized a decade ago. For the interregnum of the post-war years is over. We are experiencing a return of the great fear, as if it never ended—and perhaps it never did. We are, without a doubt, the occupants of the most catastrophic moment in the whole of human history, in all of natural history, and we cannot get our wits about ourselves. What is being decided right now for all surviving generations including our own, is the exact sum total of the irreversible remainder, the unalterable “How it might have been.” By every indication we are going ahead with the irreparable calamity.

Key words: barbarism; Adorno; equality; primitive; Aesthetic Theory; Richard Serra.

* School of Visual Arts de Nueva York

El texto fue originalmente publicado en inglés, en *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, febrero de 2010.

Una enorme nación feliz con un estilo,
 Todo tan irreal como puede ser lo real.

Wallace Stevens

Prometeo robó el fuego para distraer a los dioses,
 no para regalárnoslo; lo que otorgó era la razón,
 la habilidad de convertir cualquier cosa en un arma
 - incluso esto.

Anónimo

Aquello que nos interesa del pensamiento y de los escritos de T. W. Adorno no puede interesarnos. Donde nos afecta más íntimamente, por la urgencia del momento, pierde el sentido por completo. Cuando hiere en lo más vivo, nada se siente. Esto se demuestra fácilmente. Abramos por donde abramos los escritos de Adorno, cualquier volumen sobre el que volvamos, el tema tratado es lo barbárico y la barbarie. En la *Teoría Estética* leemos que lo “literal es lo barbárico”; en la sección sobre la “Belleza Natural” aprendemos que “es *barbárico* decir sobre la naturaleza que una cosa es más bella que la otra”. Adorno insiste, de nuevo en la *Teoría Estética*, en que no moderará su máxima más conocida de que “es barbárico escribir poesía después de Auschwitz”. Ciertas preocupaciones que hoy apenas reconocemos son, sin embargo, barbáricas: se dice que la Nueva Objetividad “vuelve a lo *barbáricamente* pre-estético”. La introspección es “*barbárica*”. Incluso es *barbárico* llamar al artista “creador”, dice Adorno. Estoy seguro de que esta presentación fragmentada de frases le habría parecido barbárica. La incansable exhortación de lo barbárico emerge como la única exhortación de su trabajo y circunscribe la totalidad de lo que percibió. De hecho, en *Minima Moralia* se dice que “la totalidad misma” es barbárica. Si es así, si la totalidad misma es realmente la barbarie, entonces todas las cosas son barbáricas. En el flujo de aseveraciones que corre a través de sus miles de páginas, Adorno nunca admite, ni una sola vez, un punto intermedio, no hay ningún “casi”, “semi” o “antiguamente” barbárico. En la *Dialéctica de la Ilustración*, la industria cultural que Estados Unidos produce es la “*barbarie*”. Esta “*barbarie* americana “no es resultado del retraso cultural”, como supusieron otros europeos que vinieron a América, sino del progreso mismo, escribe Adorno. Aquí, en la *Dialéctica de la Ilustración*, descubrimos la frase que, como un imán bajo unas limaduras de hierro, cambia lo que hasta ahora ha sido un catálogo diseminado de los *membra disjecta* de la barbarie y hace que, como se

verá en un momento, se agrupen, ocupen su lugar, se vuelvan legibles y den forma al foco de atención de la totalidad del pensamiento. La intención de la *Dialéctica de la Ilustración*, escribe Adorno, con Horkheimer es «esta es la frase- entender por qué “la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie.”

1 UNA NUEVA FORMA DE BARBARIE



Richard Serra, “Betwixt and Torus and the Sphere” (2001). Acero corten. Tres secciones Torus y tres secciones esféricas, en total: 11’10”×39’9”×26’7” (3.6×11.5×8.1 m), platos: 2” (5.1 cm) de grosor. Colección Privada. Fotografía de Dirk Reinartz. Cortesía del artista y de Gagosian Gallery.

Aquí, Adorno nos atrapa. En la precisión de la visión que construyó –esa humanidad que ahora se hunde en una nueva forma de barbarie– una segunda barbarie, nos encontramos en el punto de mira de aquello que ha sido llevado por la fuerza al centro de atención. Más de medio siglo después de la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración*, somos los destinatarios de la obra de Adorno de una manera que hubiera sido difícilmente imaginable hace una década. Porque el *interregnum* de los años de la posguerra ha terminado. Experimentamos el retorno del gran miedo, como si nunca hubiera acabado – y quizás nunca lo hizo–. Sin lugar a dudas, vivimos la era más

catastrófica de toda la historia de la humanidad, de toda la historia natural, y somos incapaces de saber qué está pasando. En este momento se decide para las generaciones supervivientes, incluida la nuestra, la suma total del legado irreversible, el inalterable “cómo podría haber sido”. Todo indica que seguimos adelante con una calamidad irreparable. Aunque los tratados que pronto se negociarán en

Copenhague fuesen aprobados en su totalidad –que no lo serán en absoluto–, las propuestas que hay sobre la mesa son insuficientes; aunque la legislación del comercio de las emisiones de carbón fuese vinculante para la industria estadounidense, por escaso que fuese el bien, el plan se convertirá en otro mercado de futuros y en poder para el engaño. Como hemos citado anteriormente, Adorno en su *Minima Moralia* decía que el todo es la barbarie, ya que posiblemente nada pueda ser exceptuado. Sabiendo esto, si fuéramos sensatos por un momento –y algunas veces lo somos– y si intentásemos ser sensatos por más de un momento, el imperativo que Adorno enunció en *Modelos Críticos* de que “la única praxis adecuada sería dirigir todas las energías a nuestra salida de la barbarie” sería la única máxima correcta sobre lo que hay que hacer. Pero una nación que ha logrado conocer y reconocer la historia únicamente como ciclos económicos, que se ha deshecho de cualquier otra diferenciación en la articulación de su pasado, ahora está sin respuesta tratando de saber dónde se encuentra. Por eso la obra de Adorno nos resulta tan urgente, al tiempo que, como reconocemos, debemos descartarla. Somos incapaces de conocer lo que conocemos.

2 BREVE EXPLICACIÓN

Para valorar lo ocurrido, dos momentos nos servirán de referencia y comparación histórica. El Senador Charles Sumner lamentó la vida en el Sur en 1860 en tanto que “bárbara en origen, bárbara en derecho, bárbara en todas sus pretensiones, bárbara donde se mostrara”. Las palabras de Sumner –entre las más elocuentes de su tiempo, pero apenas novedosas en sus impresiones– fueron tan controvertidas que fue arrojado al suelo tras ser golpeado con un bastón por un congresista del Sur en el pleno del Senado. La paliza que sufrió, de la cual tardó muchos años en recuperarse, contribuyó directamente al estallido de la Guerra Civil. Hoy nos pronunciamos en el Congreso sobre el clima, la guerra y la economía de manera similar, con frases que, *probablemente*, se alejen del majestuoso estilo cíclico de Sumner. Pero nuestras palabras *indudablemente* están desprovistas de cualquier indicio comparable de provocación moral.

Como un segundo momento de referencia histórica, considerar también que, en la América del siglo XIX, no sólo los extranjeros podían importar los elementos del modelo de la dialéctica histórica de Adorno al continente. En la segunda década de ese siglo, por ejemplo, un periodista podía observar cómo la población

se expandía rápidamente a lo largo del continente en dirección contraria a lo que históricamente había sido un movimiento que tendía de la barbarie a la civilización. Como escribía este comentarista, “el progreso [previo] ha ido de la ignorancia al conocimiento, de la vida salvaje al refinamiento de la sociedad. Pero en el asentamiento del Norte de América la situación es la opuesta. La tendencia va de la civilización a la barbarie”. “Lo que algunos describirían”, conforme apuntó un historiador de los años que siguieron a la Revolución Americana, “como la posibilidad de que la mente, una vez ilustrada, pudiera volver a mostrarse oscura”.

3 SECRETO A VOCES Y ALARIDO BARBÁRICO

Es difícil ser breve cuando se trata de entender qué fue lo que ocurrió para que asumiéramos estos pensamientos inaceptables del siglo XIX como nuestros. Espontáneamente se podría decir, con la sensación de haber alcanzado el progreso, que en el juicio de la barbarie nos irrita la condescendencia prepotente de la luz de la civilización hacia las tierras oscuras, que fueron saqueadas en la presunción de la absoluta distinción entre alta y baja cultura. Ese saqueo se produjo realmente; la crítica al mismo fue un logro. Pero los términos de su realización pueden ser cuestionados. Mientras el epíteto de la barbarie parece transgredir el éxito de la igualdad, lo que se entiende por igualdad no es muy diferente de esa violencia del saqueo colonial. La igualdad, como tal, nuestro parecido sin afinidad, es otra técnica de la misma violencia del saqueo en los patrones favorecidos del desarrollo económico, y, efectivamente, un camuflaje en el que se democratizó la supremacía de la civilización como potencial universal para coaccionar sin objeción. Éste es el secreto a voces. Debido a la estructura de la economía, del derecho y del gobierno, sólo permitimos perseguir la igualdad como respaldo de la desigualdad. En otra época esta forma espuria de igualdad –como la apariencia de la desigualdad– se conocía comúnmente como igualdad *burguesa*. Dicha época se refirió a ella sin ninguna explicación sobre lo que necesitaba ser superado. Sin embargo, esta percepción de la igualdad *burguesa*, incluso en la izquierda, se desvaneció a la vez que ocupaba todo el panorama visual.

Es parte de lo que sabemos sin ser capaces de saberlo. Mientras debe ser discutido, no merece discusión; lo hemos oído antes y tenemos que oírlo todavía. Esto aclara parte del por qué nos causó rechazo la crítica de la barbarie. Debe ser que la dinámica de nuestra forma de igualdad debió agotar la comprensión de la igualdad

burguesa y, con ella, cualquier posible comprensión de la barbarie distinta al ataque culpable a la igualdad. La crítica del epíteto de la barbarie es su propia máscara. Dicha máscara puede llevarse de forma tan segura por el elemento de verdad, por el aspecto genuino de la emancipación que, como la propia igualdad, contiene. Un leve impulso todavía sirve para expulsar el fingimiento y mostrar una media sonrisa. Después de todo, quién ha vuelto a casa de la escuela elemental cabizbajo quejándose de que el profesor “ha vuelto a llamarme bárbaro hoy; ¡lo odio!”. Y si esto hubiese ocurrido, seguramente no habría sido un recuerdo tan desagradable. Para confirmarlo, sólo tenemos que pensar en el canto “Song of Myself” de Whitman, y descubrir una voz sublime que ensalza en tono directo y familiar que “yo también estoy poco domesticado - yo también soy intraducible; / parezco mi alarido bárbaro sobre los tejados del mundo.”

No hace falta dejar de lado la humanidad de la obra de Whitman para darnos cuenta de que su verso participa profundamente de “un alarido bárbaro” como afirmación característica de una nación. El nacionalismo estadounidense se siente en contraposición directa a la existencia del estado; supone que la igualdad significa que no debería haber gobierno; que, legítimamente, no puede haber ninguno. Somos capaces de sentir este impulso nacional sin sentimiento nacional alguno. Por el contrario, en la reivindicación de lo que entendemos como la forma de la igualdad, estamos seguros de que somos cómplices de la propia naturaleza en la expresión espontánea de la igualdad como verdad literal en sí misma. Hasta cierto punto, esta aceptación es inevitable. La verdad literal, verdad despojada de cualquier legado, es la idea de igualdad. Aún así, para acercarnos más a lo que puede ser la verdad, debemos aproximarnos más a la reflexión de Adorno de que “lo literal es lo bárbaro” –si supiéramos lo que esto significó y verdaderamente lo significase, aspecto que aquí estamos considerando–. En cambio, parte de la dificultad de continuar con la necesidad de esta explicación es que, por su propia estructura, la igualdad no es corruptible por el tiempo, en tanto que no puede experimentarlo y, en consecuencia, el joven impulso revolucionario de la nación permanece como la única verdad incorruptible. Tocqueville fue más allá al escribir, en lo que considero una de las frases más oscuras de ese gran volumen –fuente importante en el pensamiento de Adorno– que el “progreso gradual de la igualdad es algo predestinado... es universal y permanente”, y “diariamente se escapa al control humano”. Cuatrocientas páginas después, el estudio de las implicaciones de la estructura de la igualdad estadounidense sobre cómo la dinámica de la igualdad se separa del

propio objetivo de la libertad, nos lleva a retroceder y rechazar su conclusión central, pues Tocqueville no deja duda alguna de con cuál de las dos “pueblos” quiere que nos reconozcamos, cuando escribe que “no deberíamos consolarnos pensando que la barbarie está todavía muy lejos. Algunos dejan que la antorcha sea arrancada de sus manos, otros, en cambio, la eliminan ellos mismos”.

4 ESTHÉTIQUE DU MAL

La afirmación de Tocqueville del peligro de una igualdad imparabla y predestinada que escapa a lo humano nos coge yendo directamente hacia la otra dirección, y no sólo en nuestra espontánea aflicción ante el epíteto de la barbarie. Pues, para Tocqueville, el peligro de la igualdad es aquello que conocemos como el impulso imparabla de la Revolución americana. Ésta es la razón de que no tengamos otra elección que conjeturar que el comentario de Monsieur *de* Tocqueville es un intento aristocrático anticuado de la usurpación extranjera. O bien su comentario se reduce a eso o bien tendríamos que temer que, desmenuzadas y dispersas, sus palabras pudieran mostrar la juventud como una edad arcaica y llena de arrugas con un tridente en su mano. Pues si, como afirmaba Tocqueville, la igualdad se escapa diariamente al control humano, la igualdad se originaba desde el principio fuera de nuestro control. Por una parte, entonces, la igualdad debe hallarse en el poder de la emancipación humana –algo que Tocqueville nunca dudó más de lo que lo hizo Adorno–, pero es una fuerza de la segunda naturaleza. Es tanto una capacidad de conciencia despierta como un poder de civilización para crear en su conciencia el aspecto que la primera naturaleza resiste, la cual aún tiene que abrir sus ojos. La igualdad es un medio para conseguir un fin como técnica de legitimidad: pero, separada de la primacía del objeto, transforma todos los fines en medios. El problema no es que se anule la igualdad, sino que sólo se consiga verdaderamente como técnica de manipulación vengativa.

Esto nos resultaría más comprensible si lográramos salirnos por un momento de la preocupación inconsciente por la bandera. Entonces las observaciones de Tocqueville –por ejemplo– respecto a la inhumanidad de la igualdad no nos harían pensar en la usurpación externa, sino en las fuerzas financieras de intercambio, ellas mismas artefactos de ese mismo poder de la igualdad que concebimos ideológicamente como si fuera exclusivamente impulso de la libertad, y darnos cuenta de que estas fuerzas se han convertido primordialmente en poderes destructivos –más

allá de lo que el mismo Tocqueville podría haber nunca imaginado-. La marca característica de estos poderes, su diferencia específica, lo que distingue la reivindicación de la igualdad como máscara de desigualdad de la igualdad como poder de libertad, es que se imponen literalmente, como en página tras página de las estadísticas disponibles, sin un resto, en el sentido de dibujar en su estela el sonido discreto de lo que efectivamente se revela. Según muestran las estadísticas hay millones de personas con hambre, pérdida de vida productiva, sin hogar y con una educación arruinada; y lo que estamos lejos de hacer según los billones de estadísticas es lo que percibimos como la incapacidad de conseguir nuestros propios soportes. Lo sabemos, sin ser capaces de saberlo. Podríamos, por ejemplo, leer en la *Esthétique du Mal* de Wallace Stevens que “Excepto por nosotros / El Vesubio podría consumir/ En el sólido fuego la tierra entera y no conocer / dolor alguno”; y tenemos que tener en cuenta que ahora somos sustancialmente un pariente más cercano del Vesubio que el *excepto para nosotros* del verso, el cual, a pesar de lo que anhela, pertenece evidentemente sólo al poema.

5 CENSURA DE LA CENSURA

Seguimos con un interés -y con un crucial desinterés- en la obra de Adorno que gira en torno a la cuestión de qué es la barbarie. Nuestra espontánea censura de esta censura, del epíteto de la barbarie, implica nuestro desconocimiento de lo que sabemos. Adorno lanza sus reflexiones en estos términos. Por ejemplo, en una serie de conferencias cuestionó memorablemente cómo puede ser que se produzcan constantemente tremendos avances dentro de la sociedad en todas las áreas sin que la sociedad misma avance un sólo paso. ¿Cómo es, continúa preguntándose, que a las puertas de la posibilidad histórica les baste objetivamente un solo empuje para abrirse de par en par sobre bisagras oxidadas, pero que, a nosotros, en todas las direcciones, se nos aparezcan prohibidas y selladas con plomo? Adorno no supone en absoluto que no haya fuerzas con las que lidiar al otro de estas puertas, sino que el puzzle recurrente que presenta su filosofía es que estas fuerzas no pueden activarse en nombre de la posibilidad objetiva, que incluso las esperanzas del pasado van perdiendo nitidez constantemente. Nos encontramos entonces de nuevo con la pregunta que Adorno se formulaba en la *Dialéctica de la Ilustración*, con la cual hemos comenzado: ¿Por qué “la humanidad se hunde en una nueva forma de barbarie en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano,” mientras perma-

necemos preocupados porque se viese obligado a incluir esta incómoda reflexión sobre la barbarie?



Richard Serra, "Double Torqued Ellipse." Acero corten, Elipse exterior, en total: 13'1"×33'6"×27'1" (4×10.2×8.3 m), elipse interior, en total: 13'1" ×25'11"×20'11" (4×8×2.5 m), laminas: cada uno 2" (5.1 cm) de grosor. Dia Foundation, New York. Regalo de Louise y Leonard Riggio. Fotografía de Dirk Reinartz. Cortesía del artista y de la Gagosian Gallery.

Más que con una teoría general de la sociedad, Adorno buscaba responder esta pregunta del desvanecimiento de la posibilidad en medio de su proliferación con un grupo móvil de conceptos interpretativos. Adorno no desarrolló una teoría general de la sociedad, ni intentó desarrollar ninguna. No sería difícil extraer tal teoría general de cualquiera de sus observaciones,

como pudiera ser de su teoría del sacrificio de la *Dialéctica de la Ilustración*, mas sólo reduciendo su pensamiento a un todo insignificante. La ausencia de esta teoría general era recíproca con las respuestas que Adorno podía imaginar ante el callejón sin salida que nos hemos construido. Aunque su pensamiento es comúnmente reconocido como una crítica de la razón sistemática, Adorno no desarrolló esta crítica del impulso de la razón sistemática como un posmoderno "todo está fragmentado" y "aquí es más de lo mismo." Tan sólo intentó salvar la razón de la razón, como dominio de un falso dominio que está, por su parte, restringido a la dominación. La barbarie, pensaba Adorno, es lo que nos ocurre cuando hemos perdido la capacidad de enfrentarnos a lo que a veces llamó el mundo de los objetos. Adorno mantuvo que tanto el placer como la posibilidad misma del placer sólo existen en la realidad, sólo en los objetos mismos. Wallace Stevens, con su expresión "la realidad es el único genio", capta la esencia del pensamiento de Adorno con absoluta precisión. Por consiguiente, el problema crítico-filosófico de la filosofía de Adorno era encontrar el modo de utilizar la capacidad propia de la razón para que la totalidad hiciera emerger la realidad en la mente de quien la domina y discernir la posibilidad en que esto es conseguido. El alcance del mundo de los objetos se produce en actos de comprensión de la realidad, como crítica del "encantamiento" propio de la razón, de su ilusión socialmente necesaria, de sus "velos deslumbrados" -el "velo del dinero" o el "velo tecnológico"- sobre la falsa necesidad de la

construcción lógica o de la relación de intercambio. O, ante todo, el mundo de los objetos se alcanza en la experiencia estética; y no, sin embargo, como se suele buscar, en la comprensión de la totalidad de la sociedad, cuya mediación total bloquea la realidad. Frases sobre cómo “la mediación total” bloquea la realidad son, por supuesto, meramente frases a no ser que uno se dé cuenta de que la única razón para introducir este pensamiento aquí es que nuestra censura del epíteto de la barbarie es una demostración de este bloqueo.

6 “METAMORFOSIS RADICAL DE LA VISIÓN INTELECTUAL”

Percibimos el concepto de barbarie de Adorno como si fuese de otros días y de otra época, y verdaderamente lo es. El concepto es empáticamente moderno; representa la comprensión del modernismo radical; es este conocimiento. Tal y como analicé con mayor detalle anteriormente¹, el pensamiento que por primera vez hizo radical el modernismo radical –el *sine qua non* de todos sus niveles de pensamiento y arte– era el reconocimiento de lo primitivo en nosotros mismos y en el mundo mismo. En 1911, un año en el que el modernismo radical estaba todavía descubriendo su autoconfianza, la renombrada undécima edición de la *Encyclopedia Britannica* observó autorizadamente que esta nueva idea de lo primitivo marcaba “la metamorfosis más radical de la visión intelectual que se había dado en todo el curso de la historia” –o, como se diría en términos antropológicos, desde que surgió la palabra escrita–. El modernismo radical es el reconocimiento de que lo *primitivo* no es lo que éramos en los orígenes, sino lo que seguimos siendo. En el “Concepto de Filosofía” de Adorno se recoge este conocimiento de lo primitivo en nosotros y en el mundo como el paso *definitivo* del pensamiento occidental. Cuando Adorno denuncia la barbarie no está, por tanto, –como creemos– castigando lo que subsiste de un estado original de brutalidad de quienes no han logrado madurar y siguen mostrándose ajenos a la formalidad europea. No busca una cruel reprobación de lo incivilizado del siglo, que es lo que suponemos cuando olvidamos la percepción que una vez hizo del modernismo algo categóricamente moderno. Al contrario, tal y como desarrolla el concepto de barbarie, lo que Adorno critica es la forma de maduración en sí, esto es, la lucha por dominar la naturaleza como una primitiviza-

¹ Cf. Robert HULLOT-KENTOR: “A New Type of Human Being and Who We Really Are”, Brooklyn Rail, November 2008.

* Se refiere a Theodor W. ADORNO: “Der Begriff der Philosophie. Vorlesung 1951/52”, en: *Frankfurter Adorno Blätter*, vol. 2, Munich: Text+Kritik, 1992, pp. 9-91. [Nota de los editores].

ción que destruye lo primitivo en vez de reconciliarse con ello en su emancipación. Esta unión con lo primitivo distingue fundamentalmente el epíteto de la barbarie de Adorno de los supuestos de la censura estadounidense del siglo XIX citada anteriormente. Adorno, que escribió en algún pasaje de su *Dialéctica Negativa* que “la cultura es la tapa del cubo de la basura”, y en algún otro pasaje que “la cultura es basura”, se alejó del clasicismo renombrado y del tono intimidante (*bullying*) de Sumner al invocar la superioridad de la cultura sobre la barbarie, una máxima que Adorno habría identificado como un aliado cercano pero secreto de la forma en que hoy se condena al olvido la percepción de la barbarie. Asimismo, Adorno percibió que el “alarido bárbarico” de Whitman no se reducía a la voz del nacionalismo inconsciente.

7 ANTIGUAMENTE PRIMITIVO

Podemos documentar el agotamiento de la percepción radical del modernismo reflexionando nuevamente sobre nuestra aversión espontánea para comprender lo que quería decir Adorno con barbarie, o, indiciariamente, consultando la necrológica publicada a principios de noviembre del pasado año [2009] con motivo de la muerte de Levi-Strauss a sus 100 años. La noticia comparte un prejuicio pre-moderno en contra de lo primitivo admirando a Levi-Strauss como el antropólogo francés que realizó investigaciones sobre lo que “se denominó una vez el *hombre primitivo*”. Levi-Strauss, por supuesto, como su contemporáneo Adorno, y junto a una generación entera –incluyendo sobre todo a Freud–, quería entender la imbricación de la razón con el mito. Así lo demostró en sus investigaciones sobre la mitología de las tribus brasileñas y de los indios americanos. Este entrelazamiento del mito y la razón es precisamente lo que vio ante sí cuando desembarcó en el puerto de Nueva York, donde, esperando encontrar una “metrópolis ultra-moderna”, elegantemente vertical, descubrió, en cambio, un desorden horizontal de capas “antiguas y nuevas” de “magma” histórico erupcionado por la rápida construcción de los rascacielos. El “magma” –escribió– cubrió el horizonte como “testigos de diferentes eras que se sucedieron una tras otra a un ritmo acelerado con los restos todavía visibles de todas aquellas agitaciones: solares vacíos, incongruentes chabolas, antros, edificios de color rojo – estos últimos ya armazones vacíos listos para demoler–”. Éste es un paisaje urbano histórico-natural. Lo olvidado, lo arcaico y los residuos de la historia son

expulsados por la fuerza desde abajo, mientras que los rascacielos emergen a través de la corteza terrestre en una acelerada imbricación del progreso y la barbarie.

Pero apartémonos de esta visión que Levi-Strauss tuvo en Nueva York y consideremos de nuevo la frase citada de su necrológica que, en la voz del periodista, presenta una cínica condescendencia sobre el antiguo mito de lo primitivo, ahora totalmente rechazado. El comentario de que Levi Strauss contribuyó a que la idea del “hombre primitivo” pasara de moda equivale al saqueo y la represión de lo primitivo, junto con la capacidad de comprender qué es lo moderno. La noticia necrológica *-ella exactamente-* es a lo que Adorno aludía por barbarie. Al mismo tiempo, probablemente nos impacte por su imparcialidad. Somos lo moderno que ha consumido su anterior conocimiento radical en el curso de la afirmada igualdad de todas las cosas como una técnica de dominarlas todas en su totalidad.

8 IDEA EXPIRADA / CADA PALABRA

Explicar el concepto de barbarie de Adorno de esta manera, sin embargo, no supone que el impulso crítico del concepto pueda ser rescatado. Es simplemente una idea que ha expirado. Su momento ya ha pasado y su ímpetu no puede ser recuperado mediante un trabajo sistemático. Buscando registrar el momento, el concepto de barbarie de Adorno es tan inútil como la idea de reificación, que ningún esfuerzo de clarificación y expansión reanimará, como tampoco resucitarán estas ideas vestigiales los caducos banquetes académicos en cinco continentes dedicados a la industria cultural, la dialéctica y el materialismo histórico. Están muertos. Uno debe, por un lado, lamentar la frágil pérdida de la comprensión. Pero, por otro lado, “nuestro problema no es lo que hemos perdido, sino lo que no hemos sido capaces de encontrar”. Esta aceptación está asociada con lo que una vez estuvo vivo en estos conceptos al admitir que ahora alcanza un vacío irreversible. Citarlos es sólo legítimo cuando resuenan con su inminente desuso. Sólo siguen siendo actuales como recuerdos del esfuerzo de diferenciar el desvanecimiento de la diferenciación *-la actual pérdida de la realidad-* que es el sentido dominante de nuestro momento.

Por tanto, la idea de la barbarie ahora lleva nuestra atención al lugar en el que el afecto de la evidencia social se intensifica cuando lo sentimos más indiscutible-

mente. Se encuentra, por ejemplo, en la confianza con la cual la anunciada *subida*^{*} continúa después del evento. Bush puede haberse ido, pero la *explosión* se incrementa. En cada uno de los siguientes artículos, leyendo los periódicos en líneas generales, nosotros seguimos viendo que “los Republicanos prevén un *aumento* en 2010;” “despidos en *aumento*;” “El *incremento* del poder de China finaliza por ahora;” incluso, de forma casi cómica, “*aumento* de chinches” en la ciudad de Nueva York; hay un “*aumento* de productos financieros,” y como si todavía necesitásemos que nos dijeran lo que sabemos -pero hubiésemos decidido hacerlo de todas formas- el “*aumento* no puede funcionar en Afganistán”. El titular de *Wall Street Journal* del 1 de diciembre de 2009 decía “EE UU opta por un *aumento* limitado en Afganistán”. En distancias variables, la única sílaba *aumento* (*surge*) se reúne en un reiterado abanico con otras consignas del día, el del sólido entusiasta; la aspiración a un *legado* intemporal extraído de una caja; el *triumfo* arrasado; el mismo impulso viniendo a empujar en la *auto-identificación* - como en “ellos se auto-definen como propietarios de casas”- que rechaza la vida laboral de identidad con la obligación puntual de omitir la reflexión sobre *sí mismo, sí misma, o ellos/ellas mismas*; el *repensar* cualquier asunto -la política climática, quizás- que trata cualquier preocupación tan fácilmente como cualquier otro objeto directo, como por ejemplo, chutar un balón de fútbol; cada *repensar*, a costa de limitar estrictamente el pensamiento a aquello que cualquiera puede reconocer como una repetición garantizada, se desprende de las preposiciones complicadas que los esfuerzos de *pensar sobre* algo requieren al conseguir una relación con un objeto. Estas certezas contemporáneas tienen en común, en cada repetición, una diferencia que se ha disipado y ha sido sacrificada hacia un miedo y un poder más grande. Stevens habría oído en estas palabras -junto con la percepción de esa generación entera con la cual nosotros no podemos tener nada en común- un antiguo trabajo de maleficio y hechizo, y habría escrito que “Vivimos en una complejidad de mitologías nuevas y locales”. Todo lo que puede hacer el lector en este momento es, consciente del colapso de todos los conceptos críticos, detenerse en cada *repensar, reimaginar, redescubrir, reescribir, reinscribir, triunfo, legado y aumento*, y buscar la *diferencia específica* de la regresión mediante el rechazo -como si este rechazo pudiera ser todo lo que es dejado a la posibilidad- a leer otra palabra antes

^{*} Todos los términos en cursiva en las próximas líneas remiten al vocablo inglés “*surge*”, que indica movimiento hacia arriba o hacia delante [nota de los editores].

de intentar determinar cómo pudo haberse dicho de otra manera lo que se dejó caer en nuestras cabezas.

9 GENTE COTIDIANA EN CIUDADES COTIDIANAS

El término *barbarie*, entonces, como un concepto crítico ya agotado, que rinde cualquier intención expuesta en crescendo o en decrescendo, es significativo como capacidad para percibir la pérdida de la diferenciación. Wallace Stevens ayuda en esta consideración al reducir el tono preeminente que solemos encontrar en los epítetos de Adorno –tales como que *lo literal es barbárico*– a nuestra propia lengua vernácula. En “*An Ordinary Evening in New Haven*” (Una tarde cualquiera en New Haven), Stevens nos describió como “gente cotidiana en ciudades cotidianas”, y añadió que la “cotidianeidad de las cosas cotidianas es salvajismo”. La dificultad de entender lo que quería decir Stevens es el problema de saber lo que sabemos.

La cotidianeidad que percibió se nos presenta directamente en cada *you* (*tú, vosotros, vosotras*) –cada *you* inglés– que hablamos. Pero escuchar este *you* es forzosamente sorprendente para alguien que está aprendiendo el inglés viniendo de alguna otra lengua europea. Entonces, se descubre constantemente que el inglés no proporciona ninguna alternativa a *you*. Pues, a diferencia de otras lenguas europeas, el inglés expulsó sus pronombres de familiaridad, el “*ti/te*” (*thee*) y “*tú*” (*thou*), y lo hizo en deferencia a la aflicción puritana en la presunción de una intrusión de familiaridad sobre la interioridad del espíritu.



Richard Serra, "Open Ended" (2007-2008). Acero corten. 12'5"×59'9"×24'2" (3.8×18.2×7.4 m), Cortesía del artista y de la Gagosian Gallery.

Sin embargo, en la literalidad de su intento de defender la frontera de lo interior a toda costa, el esfuerzo puritano contribuyó a la eliminación de la santidad que buscaba; pues la prohibición de pronombres de familiaridad disolvió la frontera: lo coloquial y lo formal, dejaron tras de sí un *you* que aludía al plural y al singular. En nuestro lenguaje común, por ejemplo, "tú (you) cariño mío", es al mismo tiempo e ineludiblemente todo el mundo. El *you* que utilizamos, y que no tenemos más remedio que utilizar, es tan frío en su intimidad como íntimo en público. En las décadas y siglos posteriores al

rechazo puritano de la intimidad no deseada, el comercio se aprovecharía de este anónimamente íntimo e íntimamente anónimo *you* como economía de escala. Así, el *you* del *Confidence Man* de Melville de 1850, que vaga de un lado para otro de la cubierta del ferry importunando, sin querer, a cualquier *you* cercano con la intrusiva "¿Tiene confianza, señor?" En el *you* vendedor la Corte Suprema estableció implícitamente la protección de la lengua comercial en virtud de la Primera Enmienda; el *you* que anuncia los emails de los compañeros y los amigos de las redes sociales vinculados directamente a sus páginas web, incapaces de distinguir la impertinencia de lo íntimo. Pensamos, por supuesto, en la pintura de Hopper como un *you* en el "All Night Diner", como muestra de la melancolía, "Vale, tu turno tesoro: ¿qué tomarás?", dirigido a cualquier "tesoro" que tome asiento en la fila de sillas de bar, cada uno sintiéndose igual de solo y a merced de una economía imposible de eludir.

La literatura estadounidense no ha tenido su propio Flaubert, pero todavía se puede percibir que el lenguaje implica su propio criterio, y que es el criterio de la

realidad. Por medio del criterio de nuestro *you* podemos escuchar en nuestras palabras a gente cotidiana en ciudades cotidianas, distorsionadas por su aislamiento, a quienes Sherwood Anderson, aún con valor y sentido de la medida, describió como “los grotescos” de *Winesburg, Ohio*. Adorno dijo en una conferencia que es en la vulnerabilidad de esta soledad donde el impulso primitivo, como lo primitivo en nosotros mismos y en la realidad, se reconoció por primera vez como tal. Y, si es así, el *you* que hablamos es la medida literal de la dinámica de la igualdad que también excomulga al conocimiento de lo primitivo.

Por supuesto, esto no quiere decir que el hecho de que los pronombres de familiaridad perdurasen en otras lenguas europeas, el *du Lieber kind*, o el *c'est toi chérie*, previniesen a su gente de la barbarie. Sabemos que no lo hicieron. Adorno lo sabía. Pero la existencia residual de esta diferenciación entre lo familiar y lo formal en otras lenguas europeas es uno de los aspectos de las fronteras históricas propias de estas sociedades y del sí mismo que tiene algo que ver con la posible comprensión en ellas del significado de lo “barbárico” y del porqué en Europa, a raíz de verse superados por la propia barbarie en el siglo XX, los “actos de barbarie” son procesables, mientras que, por el contrario, nuestra ley [la estadounidense] tan sólo dispone del término técnico “incívico” o “delitos de odio”. Estos últimos constituyen una categoría distinta de los actos de barbarie, que conciernen específicamente a los crímenes contra la igualdad como un prejuicio culpable, y no como un crimen contra la humanidad como transgresión reconocible.

En sus escritos, Adorno nunca se dirige a nosotros como *du*; no se dirigía a Walter Benjamin como *du*. Sin embargo, es el lugar del *du* no dicho de su pensamiento lo que hace que percibamos su escritura como una formalidad Alejandrina arrogante. Es parte de lo que nos resulta hostil en su interpelación de lo barbárico y en su afirmación de que escribir poesía después de Auschwitz es barbarie. Pero es precisamente el implícito *du* de cada página el que provoca un estilo determinado que nunca se escurre, ni se agrieta con dolorosa ternura, incluso cuando está conceptualmente endurecido en una impenetrabilidad cristalina. Para nosotros, el *du* de cada página es un puzle más resistente que cualquiera de los laberintos del ser de los seres de Heidegger. Incluso aquellos de nosotros que, por razones históricas, tenemos dificultades para viajar a Alemania y evitamos hablar alemán, sin importar lo bien que lo hablemos, también somos conscientes de que no hay en inglés manera alguna de firmar una carta a amigos alemanes de muchos años, *Seid beide für heute herzlichst begrüßt* –el plural coloquial– o, por otro lado, proporcionar un sa-

ludo formal que concluya con algo como *Je vous assure, Mesdames et Messieurs, de mes sentiments les plus distingués*. Lo que parece gracioso y arcaico en estas expresiones, sea por un acceso de sinceridad o por un exceso de formalidad, es cómo gente cotidiana, en ciudades cotidianas, sin la fuerza comercial de una nación que Claude Levi-Strauss describió en su “New York City 1941” –cuando Adorno también estaba exiliado ahí, compartiendo con él la misma percepción de la barbarie mítica de lo moderno– como la fuerza de una “máquina capaz de ir marcha atrás a la vez que avanza en el tiempo”, que “nos ha hecho retroceder a la única dimensión restante: uno la tanteará en vano en busca de escapatorias secretas”.

10 GESTO INTERRUMPIDO Y ASÍ-ES

Si ponemos el “alarido bárbarico” de Whitman en relación con la tesis más citada de Benjamin de que “no hay documento de la civilización que no sea también un documento de barbarie”, emergen cuestiones que están en el núcleo mismo de la *Teoría estética* de Adorno y de su concepción del arte como capacidad para lograr que la realidad irrumpa en la mente de quien la domina –que de hecho se encuentran en el estudio de Walter Benjamin sobre el drama barroco, el libro sobre el *Trauerspiel*–. La primera es: “El objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística... es convertir el contenido histórico... en verdad filosófica”. La forma estética transforma la historia en verdad. En la *Teoría estética* de Adorno esto se convierte en el pensamiento de que el arte como forma es la transcripción inconsciente de la historia del sufrimiento humano. La crítica estética, entonces, debe presentar su contenido en conceptos. La segunda afirmación esencial para la *Teoría estética* del estudio del *Trauerspiel*, que aparece unos párrafos más adelante, no es tan transparente como la primera, sino un llamativo jeroglífico dibujado desde el imaginario de lo barroco, que Benjamin caracterizaba a menudo como bárbarico. El pasaje explica cómo funciona la forma estética para convertir el contenido histórico en verdadero: “Puede no concordar con la autoridad de la naturaleza; pero la voluptuosidad con la que gobierna el significado, como un sultán severo en el harén de los objetos, no tiene igual a la hora de dar expresión a la naturaleza. Es característico del sádico que humilla al objeto y entonces –o de ese modo– lo satisface”.

En la *Teoría estética* de Adorno la figura del sádico en relación a la naturaleza se convierte en una dialéctica entre construcción y mimesis en la cual la expresión es

conseguida como un gesto *interrumpido*. La expresión como expresión no es el grito desde las entrañas, sino el enmudecimiento mismo de la expresión, el grito mudo expresado. La dialéctica de mimesis y construcción ocurre como un movimiento detenido. Así es cómo el arte, a diferencia de cualquier otro objeto que podamos hacer, llega a ser una superficie que no deja que su contenido quede oculto. De ahí que la transcripción inconsciente del sufrimiento humano sea lo humano, como lo más que humano, en la voz alcanzada por la naturaleza a través de lo que ha experimentado.

Podríamos continuar esta discusión filosófica desde la perspectiva de la historia del arte si considerásemos la pintura rupestre paleolítica, que es exclusivamente la participación mimética en un objeto mágico, y la comparásemos con lo que ocurre en la aparición repentina de los artefactos geométricos del Neolítico. Estas vasijas marcan el comienzo de la sociedad agrícola sedentaria y, con ella, no sólo la separación de la imagen del objeto en la vida como trabajo organizado, sino nada menos que la aparición del conflicto entre mimesis y construcción en la decoración geométrica. Sin embargo, a falta de un concepto emancipado de forma, que no aparecerá por decenas de miles de años, hasta los griegos, el conflicto del Neolítico entre mimesis y construcción quedaba en el grado cero de la expresión. Éste no es el momento de continuar con la historia desde el Paleolítico hacia el Neolítico; sólo se menciona aquí para ayudar a desarrollar algo de lo que está pasando en la *Teoría estética*, ya que Adorno de ninguna manera procedió desde la historia del arte. En la *Teoría estética*, omite referirse a todo aquello que concierne a la historia del arte, y apenas discute una sola obra de arte en todo el volumen. Esto dificulta entender de qué está hablando, especialmente en el importante debate de la dialéctica de construcción y mimesis.

La *Teoría estética* está organizada de esta manera porque una filosofía comprometida con la emancipación de la naturaleza que se concibe tanto asociada con lo barbáricamente primitivo como opuesta a ello, tenía que hacer de la experiencia de la belleza natural el centro de su estética. La *Teoría estética*, por tanto, se muestra conscientemente opuesta al *telos* del desarrollo moderno de la estética, la cual participa de la prohibición de la relación mimética al excluir la belleza natural de la reflexión estética. Estructuralmente considerada, la estética de Adorno está organizada concéntricamente alrededor de la sección sobre la *belleza natural*, que podría la sección más interesante de este trabajo casi insoportablemente seductor. La sección misma abre, sobre todo, el estudio de la experiencia de un movimiento detenido

en la naturaleza. Adorno describe memorablemente este movimiento como lo que la mayoría de nosotros conocemos desde la infancia, como aquellos dramas de nubes en los cuales, ante nuestra mirada, el cúmulo de rinocerontes en movimiento inmóvil se convierten en jirafas de cirros alargados. Aquí la experiencia de la belleza natural proporciona el modelo de la anhelada y necesaria voz de la naturaleza, que, como Adorno muestra en otro pasaje de su estética, toma la forma de la belleza artística en la dialéctica de mimesis y construcción como memoria de aquello que la naturaleza histórica experimenta.

La estética de Adorno, por tanto, dirige nuestra atención no tanto a la observación de la naturaleza, sino a la belleza en el arte en tanto que está primordialmente orientada a la belleza natural y busca realizarla –aunque no en el sentido de copiar los yates del muelle del club portuario–. Podemos pensar por ejemplo en el trabajo de Richard Serra. Éste emplea un molino de acero alemán que, tras desplegar los materiales para el barco de batalla, lo recorta para la fabricación de paneles de torsión que nunca antes habían existido. Alerta que un toque humanizante no añade ahora nada en el arte al ser humano, además de la pretensión de que lo humano existe inmediatamente, los paneles oxidados de acero de la escultura, sin superficie, son tan repugnantes al tacto como cualquier entrecruzamiento compacto de bloque de cenizas. El éxito de Serra depende de la posibilidad de una dominación de la dominación, como el control de la dominación de la naturaleza. Sus poderes constructivos deben estar al nivel de lo que queda enredado en el trabajo pragmático como fuerzas de producción, y las adapta con sus propias fuerzas, con la misma habilidad con la que una vez Tiziano manejó la brocha. En el arte, sólo aquello que se bloquea puede emanciparse, ya que lo que se impide es la totalidad de aquello que espera convertirse en posibilidad de emancipación. Una obra de arte que fracasa en ser su mayor enemiga sigue siendo la imitación de la historia silenciada. El arte, como Wallace Stevens escribió en *The Noble Rider and the Sound of Words* (1941), debe ser una violencia en contra de la violencia; pero si esta violencia tiene que ser algo más que más violencia, aquello con lo que la historia presenta el arte debe ser devuelto a él apaciguado en la forma, como memoria.

La habilidad de Serra ha sido descubrir cómo organizar sus paneles en torsión para transformar la sensación de movilidad, incluyendo las caderas extendidas y las costillas sueltas de sus visitantes otrora pegados a un escritorio, en elementos del escenario de representación de la obra. La dinámica que se percibe al caminar a través de estas espirales “en bruto” es que podríamos lanzarnos de un empujón

contra esas paredes masivas, pero debido al ángulo inclinado del severo tonelaje, nadie se atreve a poner la yema del dedo. La ingenuidad en las bruscas transiciones creadas entre estos dos estados es prodigiosa. Tanto peso, en un equilibrio tan cuidado, se inspira en la antigua tradición arquitectónica de aquellos edificios donde los sentimientos más intensos de impotencia han habitado históricamente. En aquellos recintos, el ojo devoto y protegido es dirigido hacia arcos abovedados y ventanas de gran inclinación, cuyo esplendor se halla en todo aquello que alcanza a soportarlos, como si el pensamiento solo sujetase la cúpula y el vidrio con la fe o los redujera a un castigo merecido. Serra lo hace sin bóveda, sin ventanas, sin devoción o doctrina y sin réplica arquitectónica de ningún tipo. Pero invita a la genuflexión. Pues el trabajo captura el impulso primigenio de la auto-conservación donde brota el resto sagrado de estas paredes, su “no me toques”. Bajo la carga cambiante de las fuerzas vectoriales de anulación y cercado, en la curva de la pendiente de Serra –perceptualmente contraintuitiva– de las grutas desencadenadas de Serra, un vacío central de deslumbrada concentración sensorial viene a la existencia y comienzas a contar tus pasos, aunque no a enumerarlos. “Si hubiera algo encima de esto –piensas– nadie vendría aquí”. Cualquier vector interior que sigas en respuesta a la atracción propia de grandezas egipcias de la curvatura interna de la espiral, hacia su centro final –su absoluto sé como yo– te vuelve totalmente consciente de lo que se yergue bajo tus costillas, de lo que se aferra al omóplato izquierdo y, como invisiblemente, al derecho, y a las rodillas, luego, a los tobillos: cada constancia de propiocepción se ve afectada por su intensificación. No hay paso que no lleve hacia adelante, ninguno que no sea una restricción, y ninguno que no transforme el espacio geométrico en recuerdo de la naturaleza en el sujeto. El tiempo se vuelve permeable a un movimiento estancado en el cual tú –cualquier *you* en los confines anónimamente íntimos de la espiral– sientes una lenta pérdida de equilibrio sobre un suelo firme. En las paredes elevadas de Serra nos descubrimos tan cerca de la participación pública en noticias de la espiral mortal estafada por el peso del *así-es*, algo que de otro modo apenas puede percibirse en este mundo administrado de bolsas de cadáveres y bombardeos remotos.

Traducción del inglés: Nekane García Amezaga

SOBRE EL ANARCHIVAMIENTO. UN ENCADENAMIENTO A PARTIR DE WALTER BENJAMIN

On the Anarchivation. A Concatenation from Walter Benjamin

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA*

m.seligmann@uol.com.br

Recibido: 8 de septiembre de 2015

Aceptado: 20 de octubre de 2015

RESUMEN

El artículo hace un análisis de una serie de obras de arte, hechas sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, como tentativa de proponer la figura del archivo como una clave para organizar lo que hoy pasa en nuestra cultura. En el siglo XX el derretimiento del archivo central de la razón occidental sirvió para desencadenar un trabajo de rememoración y recolección de los archivos. El giro biológico exaltó la noción de herencia genética y de proceso de reinscripción de archivos heredados. Ya el giro cibernético generalizó discursos sobre memorias, archivos, grabación y borrado de información. Los artistas, en ese paisaje, vienen pensando, desde el romanticismo, contra-estrategias frente a la archivación y archivonomía monológicas: ellos se tornaron *anarchivadores*.

Palabras-clave: anarchivamiento; cultura como archivo; colección.

ABSTRACT

The article makes an analyses of a series of artworks, specially those made after de Second World War, as a way to propose the archive as a key idea to understand what happens with our culture today. In the 20. century the melting process of the central archive of the western though opened a period of recollection of the archives. The biological turn has enthroned the notion of genetic inheritance and of reinstatement of the inherited archives. On the other hand, the cybernetic turn has generalized speeches about memories, archives, recording, erasing, and deleting information. Many artists, in this landscape, since the Romanticism, have been developing combat strategies against the monological procedures of archiving and of the archival science: they became *anarchivists*.

Key words: anarchivation; culture as archive; collection.

* Profesor de Teoría e Historia Literaria. Universidad Estadual de Campinas. Brasil.

Archivo: del gr. *arkheion* ‘residencia de los principales magistrados, donde se guardaban los archivos de Atenas’.

Houaiss

El verdadero hecho, normalmente despreciado,
del coleccionador es siempre anarquista, destructivo.
Pues esta es su dialéctica: él conecta a la *fidelidad con las cosas*,
con lo único, por él asegurado, la protesta obstinada
y subversiva contra lo típico y clasificable.

Walter Benjamin

La archivonomía, o sea, la doctrina que trata de la organización y administración de archivos, es un saber que se remonta a los orígenes de lo que podríamos llamar nuestro proceso de humanización. Nuestro *nómos* es la ley del archivamiento. Nuestro “grito originario de nacimiento”, probablemente un grito de horror (frente a nuestro desamparo y miedo ante el “otro”), que nos separó de la naturaleza, estableció la primera línea organizadora. Desde entonces sólo nos enredamos cada vez más en archivos y en códigos. Al menos es así como, hoy en la era del “mal de archivo” (Derrida), pasamos a ver y a leer nuestra historia. Desde ese punto de vista, las primeras inscripciones rupestres y trazados sobre el cuerpo, sobre flechas y tablas de arcilla ya serían protoescrituras que intentaban organizar el mundo en “carpetas”- *files*, archivos. De las tabletas a los *tablets*, como en la escena de abertura de 2001, *Una odisea en el espacio* de Kubrick, fue sólo un salto. Trazar, al final, significa establecer fronteras, crear límites, construir identidades, reivindicar la posesión y el poder. Los actos sacrificiales, como Marcel Mauss apuntó¹, son rituales de comunicación con el mundo de los dioses, ritos de pasaje y de demarcación de las fronteras entre nuestro mundo y el más allá. Cualquier error en esa comunicación, cualquier polución de nuestro mundo por las fuerzas divinas, puede provocar las más terribles catástrofes. Los mitos, los dioses en el panteón clásico, los santos católicos en sus nichos en las iglesias, las representaciones de la pasión de Cristo: todo eso, nosotros lo aprendemos también a leer como una larga historia de la construcción y transmisión de archivos. Para escribir este artículo tuve que consultar libros, mis archivos fotográficos, archivos de textos y diversos archivos on-line. Este mismo texto hace parte de un nuevo archivo que a su vez podrá venir a desdoblarse, en forma de reproducción o de citas, en otros archivos analógicos o digitales.

¹ Cf. Marcel MAUSS, *Ensaïos sociológicos*, trad. L. Gaio e J. Guinsburg, S. Paulo: Perspectiva, 2ª. ed. 1999.

1 PEQUEÑA ARQUEOLOGÍA DEL ARCHIVO

A lo largo del siglo XX la humanidad fue sometida a una especie de despliegue paroxístico del Iluminismo (*Aufklärung*) y de su terrible dialéctica: en vez del prometido triunfo de una vida civilizada, racional y libre de los tropiezos de la incivilización, el proceso civilizatorio se mostró, violento, genocida, amigo de la guerra y de la destrucción. Nunca un número tan grande de seres humanos fue ejecutado en guerras o por medios tan terribles y viles como los campos de concentración y de exterminio, como ocurrió en el siglo XX. La razón occidental, ese constructo que llevaba en sí un archivo que era constantemente rediseñado y cuyos orígenes también fueron proyectados desde el Renacimiento, en la Grecia antigua, fue derretida bajo el calor de esas catástrofes. La conmoción en el archivo central del iluminismo llevó a una diseminación de los saberes. Se trata del conocido “Fin de las grandes narrativas”, no sólo en el sentido benjaminiano, de la muerte del narrador, sino también de la muerte de los grandes discursos que buscaban dar sentido (un sentido nomológico) a la humanidad y a su historia y devenir. A lo largo de la Modernidad surge cada vez más otro modo de pensar y de actuar que desconfía de los archivos, en lugar de la fe ciega en la razón y en su capacidad de revelar la verdad.

Ese contra-movimiento no es nada más que aquello que convencionalmente denominamos romanticismo, o sea, él ya estaba siendo gestado desde el inicio del siglo XIX como respuesta a los archivos y excesos de la razón iluminista (colonialista, explotadora de la mano de obra esclava u operaria, homofóbica, feminicida y con sed de sangre). En medio del romanticismo, artistas se sublevaron contra la acción de la norma y su tendencia a reducir todo a los archivos del poder. Ellos se tornan cada vez más *anarchivadores*, anarquistas del archivo. Así, por ejemplo, Goya, con “Los desastres de la guerra” de 1810-15, hará una inscripción a contrapelo de lo que fue la Guerra de Independencia Española, revelando su cruda violencia. Baudelaire y otros escritores van a pensar la nueva subjetividad moderna, las pasiones, la sexualidad, las nuevas experiencias táctiles y los miedos de ese nuevo ser ciudadano que surge, entonces marcado por la necesidad de venderse al mercado para sobrevivir.

Las vanguardias artísticas del inicio del siglo XX desarchivan toda la historia del arte. Ellas buscaron abrir el archivo de las artes a nuevas formas de percepción y configuración. Poco a poco también van abriendo el archivo occidental a un diálogo

go (a veces neocolonialista, pero no siempre) con otras tradiciones, de África y del oriente. Nuevos trazados son hechos, se borran fronteras –y otras son establecidas. El estremecimiento producido por la Segunda Guerra Mundial pulveriza las propias vanguardias. Micro-archivos y micro-archivonomías van a ser ensayadas. En 1953 se hizo un descubrimiento que coronó un siglo de darwinismo, en el cual los científicos no lograron aclarar el misterio de la herencia de las informaciones genéticas. La estructura del ADN fue descrita y la descripción de esas piezas primarias, primeros componentes de la escritura del ser y de su historia, sirvió también para generalizar la conciencia de que la vida, como la cultura, es la historia de archivos, de sus reescrituras y de sus metamorfosis.

2 ARTE Y ANARCHIVAMIENTO

A partir de ese momento las artes van a adoptar cada vez más la figura del archivo para sí. Pero, siguiendo la tendencia romántica anteriormente referida de anachivamiento, los artistas van a revolver los archivos, van a poner en cuestión las fronteras, van a intentar desestabilizar poderes, revelar secretos, revertir dicotomías, para explotarlas. La palabra de orden es anachivar para *recoleccionar* las ruinas de los archivos y reconstruirlas de forma crítica. El artista se asume como demiurgo, pero no más como participante sumiso, como querían los fascismos y los totalitarismos del siglo XX, que intentaron someter las artes a proyectos megalomaniacos de anachivamiento de la sociedad y de sus individuos. Esos movimientos fallaron justamente porque cerraban de modo dictatorial los archivos y la archivonomía. Ellos culminaron en archivos muertos. Literalmente, como en Auschwitz, en Gulag, en Vietnam bajo el Khmer Rojo, etc.

El artista quiere destruir esos archivos que funcionan como máquinas identitarias de destrucción (pues eliminan los que son diferentes del “tipo”). Así, por ejemplo, en Brasil hemos reconocido en la obra de Bispo do Rosário una potente representante del arte contemporáneo. Bispo, disloca los archivos. Como alguien que proviene de una triple exclusión: negro, pobre y “loco” (además de ser del “tercer mundo”), él representa de modo radical la figura del artista como anachivador. Él puede ser entendido en la tradición de aquel trapero, descrito por Baudelaire. La descripción que este hace del trapero debe ser puesta al lado de la figura urbana moderna del trabajo del propio poeta y del artista:

“Aquí tenemos un hombre— él tiene que recoger en la capital la basura del día que pasó. Todo lo que la gran ciudad lanzó afuera, todo lo que ella perdió, todo lo que despreció, todo lo que destruyó, es reunido y registrado por él. Compila los anales del libertinaje, el cafarnaún de la escoria; separa las cosas, hace una selección inteligente; procede como un avaro con su tesoro y se detiene en los escombros que, entre las mandíbulas de la diosa industria, va a adoptar la forma de objetos útiles o agradables.”²

El propio Benjamin, que cita esas palabras de Baudelaire, no fue apenas un teórico de la colección y del coleccionismo (recordemos su conocido ensayo sobre Eduard Fuchs, uno de los mayores coleccionadores de ilustraciones eróticas y de caricaturas de la modernidad), sino que él mismo coleccionó libros infantiles y de “enfermos mentales”, así como juguetes, como leemos en sus diarios de Moscú. Su texto de 1931 *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln (Desempacando mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionar)* reúne muchas de sus reflexiones sobre esta práctica. Él ve en el acto de coleccionar libros antiguos- marcado por la pulsión “infantil” del coleccionar que renueva el mundo mediante una pequeña intervención en los objetos –una especie de *renacimiento* de las obras.³ Estas ideas pueden ayudarnos a pensar el universo de Bispo, como autor de una colección donde el mundo se renueva, renace, bajo la batuta del coleccionismo. Una de las

² Apud Walter BENJAMIN, *Obras escolhidas*, v. III, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989, pág. 78. Con relación a las semejanzas de este procedimiento del catador con el trabajo del propio Benjamin, cf. este fragmento de su libro sobre los pasajes de París: “Método de este trabajo: Montaje literaria. Yo no tengo nada para decir. Sólo para mostrar. Yo no voy a hurtar nada de valioso o apropiarme de formulaciones espirituosas. Pero sí los trapos, la basura: yo no quiero inventarlos, sino, antes, hacerles justicia del único modo posible: utilizándolos”. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. V, 1982, pág. 574. En el libro sobre el drama barroco alemán los conceptos de alegoría y de melancolía son articulados al deseo barroco de almacenamiento de las cosas y ruinas del mundo. Cf. Márcio SELIGMANN-SILVA, “Walter Benjamin e os Sistemas de Escritura”, en Id., *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, pág. 123-140. Con relación a la dialéctica entre el alegorista y el coleccionador cf. también Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, op. cit., pág. 279.

³ Cf. también un aforismo de su *Einbahnstrasse (calle de dirección única)*: “NIÑO DESORDENADO. Cada piedra que encuentra, cada flor recogida y cada mariposa capturada ya es para él principio de una colección única. En él esta pasión muestra su verdadera cara, la rigurosa mirada india, que, en los anticuarios, investigadores, bibliómanos, sólo continúa ardiendo turbada maniaca. Apenas entra en la vida, él es cazador. Caza los espíritus cuyo rastro olfatea en las cosas; entre espíritus y cosas él gasta años, en los cuales su campo de visión permanece libre de seres humanos.” (Walter BENJAMIN, *Obras Escolhidas*, v. II, *Rua de mão única*, trad. de R. R. Torres F. y J. C. M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987, pág. 39) Recordemos a Bispo, que cada vez más se aisló entre los objetos de su colección del mundo.

ideas seminales de Benjamin sobre la colección puede ser leída en su texto “Lob der Puppe” (“Elogio de la muñeca”), que trata justamente un punto vital del gesto del coleccionador: la relación entre el individuo (que selecciona, arranca del contexto y colecciona) y el mundo objetivo de las “cosas”. “El verdadero hecho, normalmente despreciado, del coleccionador es siempre anarquista, destructivo. Pues esta es su dialéctica: él conecta *a la fidelidad con las cosas, con lo único por él asegurado*, la protesta obstinada y subversiva contra lo típico y clasificable.”⁴ Bispo, el “loco”, clasificado con una serie de etiquetas psiquiátricas que lo desclasificaron de la vida extra-muros, reconstruye el mundo con su coleccionismo, organiza su universo bajo el signo de una tipología que extraña el mundo que lo extraña. El guarda el momento individual de cada cosa, rompiendo con los falsos contextos y subsunciones a los conceptos abstractos. Su atracción por el universo de los concursos de *miss* (que clasifica la belleza según potentes *tipos*, normalmente opuestos a los biotipos de los compañeros de internado de Bispo y de él mismo), puede ser leída como un deseo de confrontarse con la terrible ontotipología que lo excluía del glamour de una sociedad “higienizada” de negros y de “locos”. Su voluntad de anachivar y re-coleccionar objetos puede ser interpretada como un fruto de su fidelidad visceral a los restos del mundo que se le presentaban como única realidad, única posibilidad de construcción de una “casa” donde vivir. Su arqueología se debe a su anachivamiento del mundo. Él disloca los archivos y los recrea en su arte.

3 EL NUEVO ARTE DE LA MEMORIA

Otra artista que explora de modo crítico y muy creativo la figura del archivo es Rosângela Rennó. Ella se dice especialista en “olvido”, no en memoria. Y, de hecho, sus imágenes son imágenes del olvido: ella colecciona lo que estaba en el archivo muerto de una sociedad que prefiere, como la sociedad brasilera, esconder su historia de violencia y de opresión. En “Imemorial”, por ejemplo, Rennó realizó, en 1994, un impactante trabajo de memoria y de tentativa de barrer la historia a contrapelo. En esa obra, ella reunió 50 fotografías a partir de un enorme archivo abandonado que ella encontró en el Archivo Público del Distrito Federal referente a la construcción de Brasilia. Se sabe que innumerables trabajadores, los llamados “candangos”, murieron de modo trágico durante la construcción de Brasilia, que marcó

⁴ Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. III: *Kritiken und Rezensionen*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (ed.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, pág 216 (la cursiva es nuestra).

el gobierno del presidente Jucelino Kubitschek: una ciudad construida en menos de 4 años, con explotación abusiva de los trabajadores (con jornadas de 14 a 18 horas) y represión a bala de sus tentativas de organización y revuelta. La presentación del trabajo de Rennó es un homenaje a los muertos, puesto que las fotos, ampliaciones de fotos deterioradas 3x4 encontradas en el archivo abandonado y olvidado, presentan una fuerte ambigüedad, oscilando entre las imágenes de ceremonias oficiales de recordación y el olvido de las víctimas anónimas del “progreso” y de la “civilización”. El título *Imemorial* permite recordar el concepto de *counter monument*, que pasó a ser empleado en esa misma época por teóricos de la memoria de la Shoah como James Young. Esas expresiones remiten a la aporía contenida en todo acto de rememoración de eventos traumáticos, que es agravada conforme a la dimensión e intensidad de la catástrofe que originó el trauma. En el caso de *Imemorial* se trata de iluminar el otro lado de la ideología desarrollista, del culto ciego al progreso, y de mostrar la falsedad de la utopía Brasilia, que significó la muerte de “candangos”, además de la expulsión de los pobres para las ciudades satélite. Rennó nos hace ver el lado distópico de aquella capital, ironizando, al mismo tiempo, de modo crítico, los rituales y memoriales oficiales (archivos, estos sí, muertos). Como en los trabajos de artistas vinculados al antimonumento, como Jochen Gertz y Horst Hoheisel, Rennó, por medio de inversiones, nos hace ver lo olvidado, lo socialmente reprimido: en el caso, los trabajadores muertos que quedaron enterrados en los cimientos de la capital, macabras piedras fundamentales sin nombre, en cuyos protocolos consta apenas la frase cínica: “despedido por motivo de muerte”. Su contrarchivo sirve de antídoto al olvido y revela en qué medida no podemos separar más los términos, arte, política y ética de la memoria.

La memoria sólo existe en el presente, pero el artista trabaja con la multiplicidad de tiempos y generaciones envueltas en su trabajo de arqueólogo. Vemos otro ejemplo de América Latina, directamente ligado al drama de sus dictaduras en un trabajo del fotógrafo y artista Marcelo Brodsky. En su exposición y en el catálogo *Nexo*⁵ vemos una obra que consiste en las fotos de libros que habían sido enterrados durante la dictadura Argentina en la casa de Nélica Valdez y Oscar Elissambu-

⁵ Cf. los dos catálogos Marcelo BRODSKY, *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Roma, 2000 y Marcelo BRODSKY, *Nexo. Un ensayo fotográfico*, Buenos Aires: la marca, 2001, donde el lector puede informarse sobre sus múltiples producciones, entre las cuales sus obras en torno a las ruinas de la AMIA (Asociación Mutua Israelita Argentina de la calle Pasteur en Buenos Aires, que sufrió el atentado terrorista en 18 de julio de 1994, dejando 84 muertos), además de su participación en la construcción del “Parque de la Memoria” en Buenos Aires.

ru, en Mar del Plata. Estas obras desenterradas aparecen sobre la tierra y desgastadas por la humedad, como un archivo que tuvo que ser escondido y que después del fin de la dictadura, pudieron ser reveladas a la luz del día. Entre esos libros está el volumen *Condenados de la tierra*, de Franz Fanon, que hace recordar otros lugares de memoria, de las luchas anti-colonialistas, pero también, con su nombre, lleva a pensar en estos libros que fueron condenados a quedar bajo la tierra, en un olvido impuesto. Esos libros quedaron en una tumba, siendo que, al mismo tiempo, fue negada la sepultura a los más de 30.000 desaparecidos durante el régimen militar argentino. Marcelo Brodsky en sus obras deconstruye las criptas del terror en la dictadura argentina⁶.

Esa estética del acumulamiento, de la metonimia y no de la metáfora, es típica del arte de la rememoración del terror. Ella nos remite de inmediato a la idea de (an)archivo. Años antes de Brodsky, entre 1956 y 1964, Joseph Beuys idealizó una obra denominada "Auschwitz Vitrine", que consistía en una caja de vidrio conteniendo una serie de materiales acumulados, coleccionados, como si fuesen restos de aquel lugar de memoria contenido en el título de la obra: alambre de púas, electrodos, sebo, mapas de campos de concentración, vidrios cilíndricos, pasta en forma de salami. La estética de esa obra se tornó, como sabemos, característica en el arte de las últimas décadas del siglo XX y aún marca las actuales exposiciones de arte contemporáneo. En la vitrina, un archivo abierto y público, el artista recolecta fragmentos de (su) mundo, en una verdadera reinención de la "écriture du soi", en el sentido que Foucault⁷ dio a ese término a partir de los filósofos estoicos y cínicos. Esa escritura cose entre lo público y lo privado, rompiendo barreras y fronteras, sirviendo para reconstruir nuestras tenues identidades.

En Biron, una pequeña ciudad francesa marcada por las dos guerras mundiales, el artista alemán Jochen Gerz fue encomendado para hacer una obra para sustituir el antiguo obelisco a los muertos de la ciudad, que estaba roto. Sin embargo, en vez de sustituirlo, él realizó un cuestionario envolviendo a toda la población del pueblo, en el cual preguntaba que sería tan importante para los habitantes de Biron al punto de poner en riesgo sus propias vidas. Las respuestas fueron posteriormente grabadas de modo fragmentario y anónimo (en un espacio equivalente a siete

⁶ Márcio SELIGMANN-SILVA, "Fotografía como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina", *Temas em Psicologia*, 2009, Vol. 17, nº 2, págs. 311-328.

⁷ Michael FOUCAULT, "L'écriture de soi"; "Les techniques de soi", em Id., *Philosophie, Antropologie*, Arnold Davidson y Frédéric Gros (ed.), Paris: Gallimard, 2004, págs. 822-57.

líneas para cada una, en plaquetas (tabletas, nuevamente) que fueron fijadas en el obelisco y en su pedestal. La idea es que ese “monumento” continúe en perpetuo devenir. Gerz no sólo integró el monumento antiguo en la ciudad, sino el propio proceso de recordación. “Nosotros apenas recordamos aquello que olvidamos”⁸, afirma el artista. Con esa obra Gerz desarchiva la memoria heroica a favor de un genuino trabajo de rememoración en el presente y de reevaluación de los valores éticos. Además de eso, en sus obras, ese arte de la memoria da continuidad a la antigua mnemotécnica clásica, al entrelazar el culto de los muertos, las escrituras verbal y visual y el procedimiento de hacer “listas” de nombres. “Al final de cuentas, todo lo que queda son listas, *listings*”⁹, dijo él también. Esos archivos en forma de lista también pueden ser leídos en innumerables memoriales, dejados en el rastro del siglo XX, como el famoso monumento a los soldados muertos en la guerra de Vietnam, hecho por la arquitecta Maya Lin en Washington, o, más recientemente, en el memorial erigido a los desaparecidos de la dictadura argentina, en el Parque de la Memoria, en Buenos Aires. También en Buenos Aires, Marcelo Brodsky hizo una placa denominada “lugares de Memoria que no debemos olvidar jamás”, que contiene la lista de los campos argentinos donde prisioneros políticos fueron presos, torturados y desaparecidos. Ese trabajo, a su vez, fue inspirado en una placa idéntica, en Berlín, con el dicho “Orte des Schreckens, die wir niemals vergessen dürfen” (“Lugares de terror de los cuales nosotros nunca debemos olvidarnos”) seguido de la lista de campos de exterminio y de concentración nazis. La memoria es tratada aquí como una ley: “No olvidareis”. Contra el olvido el artista colecciona y lista lugares de terror.

Podría aún recordar el arte de la memoria y anarquista de otros artistas contemporáneos como Naomi Tereza Salmon¹⁰ (autora de una serie de fotos de restos de campos de concentración nazis, reproducida en un catálogo en formato de carpeta-archivo: *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*), Christian Boltanski, Cindy Sherman, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Micha Ullman, Anselm Kiefer y Daniel Libeskind. Cada uno de ellos desarrolló una poética propia, donde la memoria desempeña un papel de polo aglutinador y las artes hacen justicia al hecho de ser hijas de Mnemosine. En las obras de esos autores se manifiestan algunas

⁸ Jochen GERZ, *La question secrète. Biron*. Arles: Actes du Sud, 1996, pág. 9.

⁹ *Ibid.*, pág. 154.

¹⁰ Naomi Tereza SALMON, *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*, Frankfurt/M.: Schirn Kunsthalle/ Cantz Verlag, 1995.

de las principales características del arte de la memoria contemporánea y de su procedimiento de anachivamiento.

4 ARTES DEL CUERPO-ARCHIVO

Así como ese nuevo arte de la memoria, las artes del cuerpo también reactualizan la figura del archivo. Los trabajos que tratan específicamente del cuerpo, como los de Cindy Sherman, las fotos de Zanele Muholi (que documenta mujeres lésbicas y transgénero en África del Sur) y las de Nan Goldin van a combinar diversos archivos. Muholi y Nan Goldin exponen para la esfera pública en sus fotos la intimidad y aspectos de la vida privada y de la sexualidad. Al hacer público el drama del SIDA o la relación de la mujer con su cuerpo, temas que antes serían considerados menores y restringidos a la esfera íntima, ganan una dimensión de cuestiones políticas urgentes. Esa abertura del archivo de la intimidad, de resto, fue puesta en escena de modo literal por Annie Sprinkle, que en el inicio de los años 1990 hacía una performance que consistía en quedar sentada de piernas abiertas y permitir que el público mirarse a través de un tubo que terminaba en su vagina. Nuevas fronteras identitarias son delineadas con esos quiebres de tabú.

Ya Hans Eijkelboom fotografía ciudadanos en grandes metrópolis y los re-archiva mostrando la regularidad y homogeneidad de sus ropas. Sucumbimos bajo la dictadura de la uniformidad de la moda y Eijkelboom denuncia eso con sus archivos fotográficos que tienden al infinito de la mismidad. La moda parece ofrecer de modo paradójico la unicidad, la singularidad al lado de la *promesse de bonheur* de la inmersión en el “todo”, en el “absoluto” de la fusión con la masa, en la cual todos son idénticos.

Jake and Dnos Chapman, a su vez, en obras como *Zygotic acceleration*, *biogenetic*, *de-sublimated*, *libidinal model*, funden diversos cuerpos desnudos, cuyas caras están desfiguradas por la presencia de órganos genitales. El cuerpo se presenta como archivo que es rediseñado revelando nuestras pulsiones y anachivando una larga y hoy, opresiva historia de la construcción del cuerpo clásico, sin máculas y dessexualizado. Patricia Piccinini, en obras como “The Young Family”, hibridiza el cuerpo humano y el animal, rompiendo la barrera entre la animalidad y la humanidad apuntando a posibles desarrollos de la biogenética. Ese quiebre de la frontera entre el archivo animal y el humano tiene una larga historia, en la cual consta no sólo la figura judaica, mítica, del Golem, sino también filosofemas de Descartes, el

sueño del hombre-reloj por Julian Offray de la Metrie en su tratado *L'homme machine*, de 1748, Mary Shelley y su *Frankenstein, el Moderno Prometeu*, de 1818, H.G. Wells y su *The Island of Dr. Moreau*, de 1896, o sea, ya en plena era de Darwin, pero aún antes del quiebre del secreto del código del ADN. Nuestra “crisis de identidad”, de nuestro archivo-cuerpo, culmina en la superación de las polaridades naturaleza-cultura, animal-humano, que genera euforia y angustia. Las artes son potentes medios de autorreflexión sobre esa nuestra deriva corpórea y, junto a ella, las ficciones científicas (sea en forma de novelas o de películas) deben ser tomadas en serio como género que permite penetrar en nuestros sueños y pesadillas nacidas de esas nuevas posibilidades que la técnica abre a nuestro cuerpo.

5 DOCUMENTA Y BIENALES: MEGA-ARCHIVOS AMBIGUOS

Las Documenta de Kassel y las Bienales de arte dispersas por el mundo se tornaron eventos mediáticos de primer orden en un mundo que tiende a la estetización y autoescenificación espectacularizada de sí. Los curadores son ahora artistas de segundo orden que hacen sus recolecciones y sus mega-archivos. Existe una tendencia a incorporar en esos mega-archivos algo del gesto del anachivamiento, pero eso no siempre es exitoso, dadas las imposiciones comerciales e incluso políticas a las que grandes exposiciones como esas están sometidas. Sin embargo, esas curadurías acaban reflejando algunas de las grandes líneas de fuerza de su época y los temas de archivo, de la colección y de la memoria que han ocupado buena parte de esas exposiciones.

También la Documenta 12, de 2007, con curaduría de Roger Buergel, tuvo la colección y el archivo como temas centrales. La imagen que sirvió de umbral y de lema de la exposición fue la famosa pintura de Klee, “Angelus Novus”, que perteneció a Walter Benjamin e inspiró su no menos famosa tesis sobre el concepto de historia, que resume, en una imagen icónica, la concepción barroca de la historia que fue reactualizada en el siglo XX por cuenta de su cúmulo de violencia¹¹. De esa

¹¹ A pesar de ser muy conocida, vale la pena recordar esa tesis aquí: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está dibujado un ángel que parece estar en la inminencia de alejarse de algo que encara fijamente. Sus ojos están muy abiertos su mentón caído y sus alas abiertas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su semblante se vuelve al pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula incansablemente ruina sobre ruina y las arroja a sus pies. Le gustaría detenerse para despertar a los muertos y reunir los fragmentos. Pero una tempestad sopla del paraíso y se prende en sus alas con tanta fuerza que el ángel no puede más cerrarlas. Esa tempestad lo impulsa irresistiblemente para el futuro, al cual él da la

imagen deriva la idea de la historia como acumulación de escombros y ruinas que deben ser recoleccionadas teniendo en vista la redención después de la catástrofe. Es de aquí, por lo tanto, que podemos derivar también la imagen del archivo y del anachivamiento: el trabajo de rememoración actuando como ese anachivamiento, que arranca determinados momentos de su falso contexto (la falsa totalidad), para resignificarlos en ese acto de recreación.

Una obra espantosa en esa Documenta era el “The Zoo Story”, del austriaco Peter Friedl. La obra consiste en una jirafa empalada, en verdad, “mal empalada”, dando la impresión que la piel es una “ropa” demasiado grande. Esa técnica hace recordar los museos de historia natural, con su historia que remonta al siglo XVII, paralela al desarrollo de la taxonomía. Pero Friedl no está lidiando con el archiva- miento biológico de la jirafa, sino en específico con esta jirafa que presenta y su historia. Este animal único, guardado por el artista en la forma de cadáver empala- do, representa el documento de una barbarie, a saber, la violencia del ejército isra- elí en la ciudad de Qalqilyah, en Cisjordania que provocó la muerte de varios ani- males del zoológico local. La jirafa Brownie, al lado de otros animales, muertos el día 19 de agosto de 2002, fueron empalados y expuestos en una sala especial del zoológico de Qalqilyah. Lo que Friedl hizo al trasladar Brownie para Kassel fue un anachivamiento que destaca una doble violencia: contra los habitantes de Cisjor- dania y contra los animales, no sólo presos en zoológicos, sino también ahí ejecu- tados. Esa *story* es también una narrativa que puede ser encadenada a una larga his- toria de la circulación de jirafas y de su significado político. La primera jirafa viva que pisó territorio alemán, en 1220, fue apenas una de las antecesoras de Brownie. El colonialismo y sus mil historias de violencia pueden ser desdobladas y anachi- vadas a partir de esa figura zoomórfica.

A su vez, la serie de paneles fotográficos de la neoyorkina Zoe Leonard (1961, NY), *Analogue* (1998-2007), funciona como una especie de mapeamiento de la globalización. El título indica también el pasaje de la fotografía analógica a la digital, como si en ese mundo globalizado no hubiese más distancias y diferencias que marcaban el mundo pre-globalizado y analógico. En vez de hablar de una era post-aurática, ahora el tema es lo post analógico-contemporáneo al fin de las utopías y de las grandes narrativas. Si Benjamin puede ver en los pasajes parisienses

espalda, mientras un montón de ruinas frente a él crece hasta el cielo. Es a esa tempestad que llama- mos progreso.” Walter BENJAMIN, *Obras escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., págs. 245s.

concentrados paradigmáticos del siglo XIX y de su culto de la mercancía (con su fuerza de fetiche), ahora vemos que el mundo se transformó en una enorme galería, un “pasaje” en el cual vitrinas sin fin reproducen los mismos objetos. De modo ambiguo, esos objetos pierden su valor de seducción y son investidos de un aire de decadencia, de mercancía abandonada, empolvada y kitsch. Justamente en esa época en que Leonard hizo *Analogue* los archivos son ponderados como modelos en las artes. Esas fotos son como arcas, depósitos que archivan el estado del mundo en una época digital, en la cual todo pierde su contorno e identidad mucho más rápidamente que a finales del siglo XIX, cuando Atget documentaba el París que desaparecía bajo el impacto de las reformas de Haussmann. Vemos colecciones de fachadas de casas, de vitrinas, fotografías de fotografías, fotos de mercancías etc., todo dispuesto como un catálogo del mundo, sin fronteras y “sin suelo”. Las mercancías circulan de país en país y son recicladas en una cadena que reproduce la explotación de modo casi-conformista, como si no hubiese salida de ese círculo analógico. Las analogías que son establecidas por ciertos motivos que se repiten, como la reproducción de banderas norte-americanas en ropa, apunta también a un proceso de homogenización y masificación. En el límite, la diferencia es insignificante. Proceso semejante puede ser visto también en los paneles de Eijkelboom que vimos antes. En la medida en que Leonard hace muchas fotos de objetos por detrás de vidrios y molduras, al fotografiarnos sus archivos, o sea, sus paneles fotográficos presentados ellos también por detrás de vidrios, estamos repitiendo su gesto y entrando en esa cadena analógica que también rompe las fronteras entre el adentro y el afuera del campo artístico. Este se revela como parte de ese “circular estático” de mercancías que ella documenta.

Otra obra de la 12^a. Documenta, también se revela muy apropiada para que pensemos el tema del archivo. Me refiero al trabajo *Top Secret* (12.1989-02.1990) de Nedko Solakov (1957, Bulgaria). La obra tiene la forma de un pequeño archivo de madera con dos gavetas colmadas de fichas llenas. Esas fichas contienen la descripción de denuncias hechas por el propio artista a las autoridades comunistas de Bulgaria, en las cuales él relataba acerca del comportamiento de otros artistas. Solakov hizo esa obra como parte de un trabajo de elaboración de su participación en el sistema de delación que marcó el régimen totalitario, en el cual creció y del cual hizo parte como informante. Cuando él realizó esa obra, ya había roto hace años con esa práctica de delación y era visto con desconfianza por las autoridades. Al abrir su archivo privado, como medio de elaboración de su culpa, él hizo un gesto doble

de *écriture de soi*, o sea, de ego-escrita como medio de reconstrucción de sí, y también como un acto público y político de denuncia de lo que el sistema totalitario hacía con las personas, o sea, las transformaban en piezas masificadas de un sistema. Al tornar público, ese archivo, Solakov sacudía tanto su archivo privado (revelado como medio de confesión y esperada catarsis de su trauma) como los archivos de la policía secreta comunista: que apenas llegaron a tornarse públicos en Bulgaria recientemente, en el 2011, o sea, 22 años después del fin del régimen comunista y de esa obra de Solakov. Él se tornó un personaje sospechoso a partir de 1983, cuando decidió no cooperar más con el servicio secreto. Al exponer su obra en 1990, a su vez, se tornó sospechoso por parte de una sociedad que pasó a perseguir a los antiguos colaboradores. Su gesto de auto-exposición debe ser visto como un acto de coraje, de enfrentamiento de sus contradicciones y de las contradicciones de una sociedad en torno a sus “archivos secretos”.

El Estado moderno siempre necesitó establecer las fronteras entre lo secreto y lo no-secreto. La ley del archivo decreta su ser secreto. El archivo secreto es una necesidad del Estado y de toda estructura de poder – contra ellos se vuelve el anachivamiento que el campo artístico aún propicia. Esa obra de Solakov, al lado de tantas otras que presentan los archivos secretos y personales de los artistas, representa una revuelta contra esa tendencia totalitaria. Solakov con su archivo nos hace recordar también una era analógica de archivos que está siendo dejada atrás, pero que aún no está muerta. El drama actual en Brasil en busca de los archivos secretos de la dictadura es una prueba de eso. Si en Bulgaria llevaron 22 años para la abertura de los archivos, en Brasil, 28 años después del fin de la dictadura civil-militar todavía no se ha llegado a eso.

El impulso de archivamiento presente en el Estado, es apenas una manifestación del “mal de archivo” que quiere archivar todo. Tanto la burocracia es voraz y quiere reducir todo a lo archivable, como la mencionada historiografía tradicional quiere reducir el saber histórico al archivo. Los individuos modernos, como vimos, son archivos que se dividen entre lo accesible (consciente) y el secreto (inconsciente). También podríamos pensar en la vida moderna y su división entre lo público y lo privado. Y, dentro de lo privado, podemos sumar la división entre la esfera familiar y la íntima. Los totalitarismos, con la omnipresencia del Estado (relatada también en 1984 de Orwell), redujeron incluso esa esfera privada a casi nada. Todo era archivado por el Estado con su ojo omnividente. La propia esfera íntima era “estatalizada”. Pero ahora las nuevas tecnologías están mezclando esas fronteras de

modo distinto. Inicialmente, se osciló entre dos posibilidades. Se pensó que ellas cumplirían el sueño de una sociedad sin fronteras, sin paredes, transparente, como ya prometía la Bauhaus, con sus edificios de vidrio (transparencia conmemorada por Benjamin y muchos vanguardistas). Por otro lado, se creyó (Flusser, por ejemplo) que esas nuevas tecnologías permitirían una fortificación en el mundo privado. Con el computador, en la cualidad de terminal de mega-archivos, aliada a su capacidad de comunicación, no precisaríamos movernos más para informarnos. Todo podría ser accedido por el monitor del computador. Pues bien, con la multiplicación de los terminales bajo la forma de dispositivos, los propios terminales se tornaron nómadas y sin lugar, ayudando a romper nuevamente las paredes de las casas. Por otro lado, la transparencia se mostró un tanto distópica. En la era del Face/Fakebook, o sea, de los archivos instantáneos de lo vivido (pero no de la vida), asistimos a un giro en nuestra relación con el archivamiento privado. Esa aparente abertura de la vida, que rompiera las fronteras de lo público y de lo privado, en verdad sirve, como la moda capturada y desnudada por Eijkelboom, para estandarizar y controlar la diferencia. Vivimos cada momento de la vida, sobre todo los encuentros sociales y los momentos de entretenimiento y de turismo, como una oportunidad para crear bellas “instantáneas de felicidad”. Nuestra vida se da en función de esas imágenes que presentamos como la realización de una vida exitosa. Solo con esto ya se percibe como el internet nos puede colonizar y controlar. Como si eso no bastara, en este año 2013 reconocemos como el occidente también tiene su “gran hermano” que monitorea vía internet todos nuestros pasos y pensamientos. El arconte, el dueño de la llave de la *black box* de internet, nos puede controlar como si todos fuésemos habitantes de una misma tribu- la “aldea global”¹². Los artistas anarchivadores quieren robar esa llave y democratizar ese archivo. Ellos practican también otro modo de escrita de sí, reacio o contrario a la glamourización acrítica de la vida producida en las redes sociales. Es evidente que esas redes también tienen un potencial de mudanza de la sociedad, pero aún prepondera en la red la fuerza del medio sobre sus usuarios: aún somos más títeres de la internet y de los dispositivos, no lo contrario. Como afirmaba Vilém Flusser, hace treinta años, precisamos impedir que los tecnócratas y el poder al que sirven dominen el nuevo universo de las imágenes digitales. Debemos ocupar internet, así

¹² Marshall McLuhan formuló el concepto de *global village* que Flusser comentó irónicamente en 1985: “Lo que McLuhan llamó, de manera optimista, de ‘aldea cósmica’, será una masa de individuos solitarios unidos entre sí por la identidad cósmica de los programas.” Vilém FLUSSER, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, São Paulo: Anna Blume, 2008, pág. 56.

como inconformes en todo el mundo vienen ocupando plazas y manifestando su revuelta contra el gobierno internacional neoliberal. Solakov, con su impresionante obra-archivo, ya nos hacía rever nuestros nuevos sistemas digitales de archivamiento. Numerosas obras, artísticas, literarias e híbridas, nos hacen reflexionar hoy sobre esas nuevas fronteras entre lo privado, lo público y lo íntimo.

La “55. Biennale di Venezia” tuvo en el 2013 por tema *Il Palazzo Enciclopedico*. Con curaduría de Massimiliano Gioni, ella colocó la figura del archivo en su centro. Como imagen inicial emblemática fue elegida la obra *Il Enciclopedico Palazzo del Mondo*, de Marino Auriti, un trabajo que reencarna a mediados del siglo XX el teatro de la memoria Giulio Camillo, un clásico de la historia de la memoria y de la mnemotécnica. No cabría aquí recordar los caminos recorridos por el arte de la memoria en la edad media, cuyas marcas pueden ser leídas tanto en la topografía diseñada por Dante en su *Divina Comedia*, como también en las catedrales (con su arquitectura simbólica, sus nichos repletos de imágenes de la pasión de Cristo, pero también con sus innumerables representaciones pictóricas de la jerarquía celeste o de las virtudes cardinales), en la poesía imagética y en la práctica de los acrósticos etc. La función didáctica y reproductora de ideas y de la visión de mundo eclesiástica de las obras medievales representa un campo de estudios en sí; por otro lado, la hibridación de las palabras con imágenes también respondía a un principio básico del arte (léase: técnica) de la memoria. En el Renacimiento esa tradición tiene continuidad tanto en tratados de pura mnemotécnica, como también en simples listas de *imagines agentes* (agentes imagéticos de memorización) y en el desarrollo de alfabetos visuales¹³. Uno de los sueños de los tratadistas de la memoria de esa época –representado de modo ejemplar por el teatro de la memoria de Giulio Camillo– era justamente conseguir reducir todo el conocimiento macroscópico en un conjunto de imágenes (un microcosmos) que podría ser asimilado por una sola persona, de tal modo que con una simple mirada sobre las imágenes organizadas de un modo panóptico, podríamos apropiarnos de todo ese saber. La verdad en cuanto *a-lethéia* (término griego para verdad que significa literalmente: no-olvido), tal como ella era pensada en la tradición platónica, se alió de un modo anti-clásico a la doctrina del arte de la memoria.

En esa Bienal varias obras retoman el gesto del anarchivamiento y de la recolección. Ella tenía, por ejemplo, obras de la fotógrafa ya mencionada Zanele Muho-

¹³ Frances A. YATES, *Art of memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, pág. 113.

li. En esa misma línea de la mirada femenina que deconstruye archivos y poderes falocéntricos, se podía ver la ya famosa serie de Linda Fregni Nagler (1976, Estocolmo), *The Hidden Mother*, 2006-2013, con centenas de imágenes fotográficas del siglo XIX e inicio del siglo XX, en las cuales las figuras maternas desaparecen, son escondidas por paños, cajas o puestas fuera del campo de la foto, y sostienen sus hijos que posan para la cámara fotográfica. Esas madres están al mismo tiempo presentes y ausentes y esa ambigüedad acaba destacando la propia figura femenina como reprimida en la historia. Aunque esas personas escondidas a veces sean el Padre, al bautizar su obra como *The Hidden Mother*, Linda Fregni Nagler hace una afirmación política. Ella coleccionó esas imágenes para anachivarlas en su presentación, mostrando algo siniestro en esas figuras fantasmáticas, que manifiestan lo *Unheimlich*, lo siniestro, surgen represiones y violencias archivadas. El concepto freudiano de *Unheimlich*, de resto, debe ser visto como una potente palanca para la lectura de esas obras que desarchivan la intimidad. Ellas son marcadas por la angustia de la búsqueda de la “patria”, la *Heimweh* (en sentido literal: dolor-del-hogar o dolor-de-la-patria), la saudade de una completud, que todo archivo paradójicamente promete superar en la misma medida en que sella la imposibilidad de retorno al origen¹⁴. Tiendo a ver en esas obras contemporáneas una puesta en escena irónica (o a veces, trágica) de ese juego ambiguo de superación de la saudade y de su imposibilidad.

También en otras obras de esa Bienal muchas veces lo privado se torna público para relativizar esas fronteras, como en la vídeo-instalación de Dieter Roth (1930-1998), “Solo Scenes”, de 1998, año de su muerte. Los 131 monitores de TV presentan escenas cotidianas del artista en sus casas, donde lo vemos leyendo el periódico.

¹⁴ El ensayo de Freud “Lo extraño” (“Das Unheimlich”), de 1919, es una pieza clave en su búsqueda de comprensión de los mecanismos del inconsciente. Lo “extraño” es discutido a partir tanto de un pasaje de Schelling (según el cual *Unheimlich* “Se denomina todo aquello que debería haber quedado escondido, pero salió a la luz”), como de cuentos fantásticos de E.T.A. Hoffmann. Él manifestaría aquello que está como enterrado, fue censurado y reprimido en nuestro inconsciente. Dos de los elementos más evidentes entre estos cuerpos enterrados en nosotros, son la muerte y el complejo de castración, con la angustia ligada a este complejo. Otro ejemplo de Freud es el útero materno y el cuerpo de la Madre: un cuerpo que nos fue familiar y después se volvió “unheimlich”, siendo que este “un” es la marca de la represión (Sigmund Freud, “Das Unheimlich”, en *Freud-Studienausgabe*, vol. IV, Frankfurt/M.: Fischer, 1970, pág. 267) En fenómenos estéticos o en la vida real que provoca el sentimiento de “extraño”, se manifiesta esta “compulsión a la repetición” que es la marca de estos elementos reprimidos que quieren volver a la luz del día. Este texto fue fundamental para el análisis que Freud después haría, en el año siguiente, en *Más allá del principio del placer*, de nuestra psicología como un campo de tensión entre Eros y Tanatos. Creo que el concepto de *Unheimlich* debe servir como una de las claves para entender nuestro “mal de archivo”.

dico, trabajando en el escritorio, yendo al baño, caminando por corredores etc. La más pura banalidad se torna material de archivo en ese desarchivamiento del arte como colección de “grandes hechos de la historia”. Ya la famosa serie de Kohei Yoshiyuki (1946, Hiroshima), “The Park” (1971-1979), presenta voyeurs en los parques de Tokio cazando encuentros sexuales nocturnos. Al ver esas obras de Yoshiyuki, nos tornamos observadores de tercer grado, pues el mismo artista observaba los observadores. En ese telescopaje de voyerismo nuevamente la intimidad es expuesta, pero esta vez dentro de una estética de lo ilícito y del gozo. Lo “escondido” se hace público y, en ese gesto, destabuizado. Al abrir el archivo de la escena sexual nocturna de los parques, Yoshiyuki también pone en discusión tabús en torno de la sexualidad en una sociedad represora donde las personas prefieren cerrar los ojos a esas escenas. Yoshiyuki disloca también, a su modo el archivo del parque. A su vez, Evgenij Kozlov (1955, de San Petersburgo), con su enorme panel “The Leningrad Album”, 1967-1973, presenta una serie de más de 250 diseños a tinta china y bolígrafo, con imágenes creadas por él al final de su adolescencia, llenas de fantasías y de documentación de escenas sexuales envueltas en un aire de banal cotidianidad, que él en parte testimonió habiendo sido criado en edificios comunitarios, las *Kommunalka*. Esa serie puede ser interpretada como una especie de diario de la formación sexual de Kozlov, que frecuentaba libremente, al lado de la madre, saunas femeninas y la vida íntima cotidiana de las mujeres a su alrededor. Esa exposición de la fantasía erótica también viene acompañada de buena dosis de voyerismo y de ironía frente a los tabús sexuales. Esa obra nuevamente pone en cuestión las fronteras entre los espacios donde la manifestación de la sexualidad es o no permitida y muestra reiteradamente como el arte contemporáneo busca también abrir ese archivo de la intimidad sexual, del cuerpo como pulsión que se extiende por el campo del arte en lugar de ser domado y “sublimado”. Todo archivo tiene algo de una añoranza del origen. Él es suplemento, *hupomnema*¹⁵. Él quiere ser la superación del *Unheimlich* que habita el sujeto moderno, con su dialéctica aparentemente insuperable entre interior y exterior, yo y tú, privado y público, propio y extranjero, consciente e inconsciente. Esas obras que lidian con el deambular de las pulsiones, su *atopia* y no su control y sumisión al lugar correcto, proponen heterotopias, nuevas geografías de las pulsiones. Pero esas proposiciones

¹⁵ Jacques DERRIDA, *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*, trad. C. de Moraes Rego, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, pág. 22; Michael FOUCAULT, “L’écriture de soi”, op. cit., pág. 826.

son abiertas, no presentan soluciones cerradas y listas. Permanecen como pura abertura, indicaciones de posibilidades.

Ya el artista vietnamita Danh Vo, en esa misma Bienal, llevó una iglesia católica de 200 años, de Vietnam a Venecia. Ese desplazamiento, esa transposición del archivo, sirve para re-significarlo, perturbarlo en su sentido colonialista original. Ahora es posible que el artista pueda abrir una visión crítica sobre el archivo de la colonización, material y espiritual, del que Vietnam fue víctima durante siglos. Su obra presenta la estructura de esa iglesia y terciopelos que portaban obras de arte sacro, que dejaron apenas su marca en el terciopelo, descolorido por su exposición a la luz. Esas inscripciones de luz, que recuerdan el principio de los fotogramas de un Man Ray y de Moholy-Nagy, apuntan para archivos desaparecidos, son trazos que precisan ser leídos y dotados de sentido. El vacío acaba siendo el mensaje predominante de ese anarchivamiento¹⁶.

Esas obras de arte y las lecturas que presenté aquí deben ser vistas como una tentativa de proponer la figura del archivo como una llave para organizar lo que hoy pasa en nuestra cultura. El discurso sobre el archivo se desdobra a partir de tres estructuras principales: el estado, nuestra psique y nuestro cuerpo. Esa mirada archivística sobre la cultura, resumo aquí, tiene por lo tanto diversos orígenes. En términos más remotos esa mirada puede ser retrasada a la historia del arte de la memoria (en los términos de la mnemotécnica, tal como Frances Yates nos reactualizó a mediados del siglo XX, en la senda abierta por Aby Warburg¹⁷). Más próximo a nosotros, los archivos fueron instituciones centrales en los Estados modernos y contemporáneos al triunfo del historicismo con su “exceso de historia” criticado

¹⁶ También es importante notar que una de las principales obras de la Bienal de 2013 fue el libro de Robert Crumb con la versión de la historia del Génesis en historietas. El libro estaba reproducido integralmente en medio de la exposición. Crumb realiza en esa obra una impactante relectura de la primera parte del libro de los libros, la *Biblia*, esa arca que trae de una distancia milenaria un archivo que viene siendo incesantemente reinterpretado por artistas y reescrito. Crumb, con su traducción intersemiótica (o intermediática) libre y muy creativa, realiza un impresionante *tour de force* y actualiza de modo brutal, como en el gesto del coleccionador benjaminiano, el archivo bíblico, que sufre bajo el peso de la tendencia a la cooptación por la teología, por la religión y por la filología, verdaderas porteras de la Biblia.

¹⁷ Recuerdo aquí el proyecto *Mnemosyne* de Aby WARBURG (*Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften*, vol. II.1, ed. p. Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag, 2003), que lo acompañó en los últimos años de su vida, que justamente proponía una recolección de la historia del arte, contra los archivamientos hechos en carpetas calcadas sea en eras o en estilos, como ocurría desde Winckelmann.

por Nietzsche¹⁸. En el siglo XX el derretimiento del archivo central de la razón occidental sirvió para desencadenar un trabajo de rememoración y recolección de los archivos y de sus historias. El psicoanálisis describió nuestro ser onto- y filogenético como una historia de inscripción y represión de archivos. El giro biológico a su vez entronizó la noción de herencia genética y de proceso de reinscripción de archivos heredados. Ya el giro cibernético generalizó discursos sobre memorias, archivos, grabación y emborronamiento de informaciones y todo lo que se relaciona a la idea de almacenamiento del saber y de los hechos. Los actuales escándalos acerca del espionaje en internet, hecha por países como los EUA, Inglaterra y Canadá, dan ahora un tono paranoico y apocalíptico a nuestra era de archivos digitales online. Los artistas en ese paisaje, vienen pensando, desde el romanticismo, contra-estrategias frente a la archivación, y la archivonomía monológica. Ellos proponen la abertura de esos archivos, su an archivación, y así abren nuevos horizontes, hoy, para que nos apropiemos de archivos de modo creativo y antifascista. Así ellos subvierten los archivos y su logos con una acción estético-política. Si en las primeras palabras del Evangelio de San Juan leemos que “en el principio fue el verbo”, “En *archē* ēn ho *Lógos*”, o sea, en nuestro origen, en nuestra *arché* primera, se habría hecho valer la palabra, con Goethe y su reversión fáustica de ese dicho, podemos declarar, como lema de esos artistas an archivadores, “Im Anfang war die Tat”¹⁹: “En el inicio fue el acto”. Ellos quieren ir más allá del portero de archivo, del arconte, y apropiarse creativamente, recoleccionando las informaciones del archivo. La figura pasiva del campesino, de la conocida parábola de Kafka “Ante la ley”, debe ser sustituido por el artista activo que no se somete a los dictámenes y amenazas del portero y, finalmente, adentra a la ley.

¹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, en *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari, München: DTV/ Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1988.

¹⁹ Goethe, *Faust*, 1ª parte, 3ª cena. Esa frase fue citada por Freud al final de su *Tótem y tabú*, sirviendo como llave para su conclusión, a saber, que el asesinato del Padre de la horda primera de hecho aconteció. Sigmund FREUD, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, en *Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Frankfurt/M.: Fischer, 1993, pág. 444.

“JUEGO ARTÍSTICO CON EL LÁTIGO Y LA TORTURA”. JEAN AMÉRY SOBRE LA TORTURA EN EL CINE

“An Artistic Game with Whip and Torture.” Jean Amery on Torture in Film

SVEN KRAMER *

sven.kramer@uni.leuphana.de

Recibido: 2 de septiembre de 2015

Aceptado: 15 de octubre de 2015

RESUMEN

Este artículo presenta las críticas cinematográficas de Jean Améry de filmes cuya temática está relacionada con la tortura. La importancia de las reflexiones de este autor sobre tortura concede interés a sus valoraciones de las diferentes representaciones cinematográficas de la misma. El rechazo de cualquier propuesta estetizante y la defensa del realismo filmico posee una motivación ética y política, pero se muestra finalmente insuficiente para abordar la problemática de la representación de la tortura.

Palabras-clave: Jean Améry; tortura; cine; representación; compromiso; realismo; esteticismo.

ABSTRACT

This paper presents the film reviews written by Jean Améry regarding torture. Given the importance of Améry's reflections on torture gives, it seems relevant to take into account his assessments of its different filmic representations. The rejection of any form of aesthetization and the defense of filmic realism has an ethical and political motivation, but this finally proves not to be enough to address the representation of torture.

Key words: Jean Amery; torture; cinema; representation; commitment; realism; aestheticism.

El innovador ensayo *La tortura*, de Jean Améry, hasta hoy su obra más influyente, apareció en 1966 en la recopilación *Más allá de la culpa y la expiación*. Améry fue tor-

* Profesor de Teoría de Literatura Alemana Contemporánea y de Cultura Literaria. Leuphana Universität Lüneburg, Alemania.

turado en 1943 en el campo de Breendonk (Bélgica) por la SS. En el ensayo hace referencia a esa experiencia. Además, también habla en él sobre la posibilidad de la representación de la experiencia de tortura en el lenguaje. Al hacerlo tropieza con una contradicción. Por un lado, tiene que describir las torturas para hacérselas presente al lector, por otro, la tortura descrita es radicalmente diferente de la experiencia de dolor que produce la tortura. La conocida formulación de Améry dice:

“Carecería de cualquier razón pretender describir aquí los dolores que me infligieron. ¿Fue ‘como hierro ardiendo en mi hombro’ o fue ‘como una estaca roma que me clavan en el pescuezo’? Un símil podría sustituir a cualquier otro y, al final, habríamos sido en manejados con engaños en un desalentador carrusel de símiles.”¹

A pesar de esta reserva frente a la descripción, debemos constatar que Améry ofrece a sus lectores a lo largo del ensayo impresiones de su tortura, que deben considerarse descripciones. Así, los lectores se enteran, por ejemplo, que, mientras colgaba de una cuerda, le dislocaron los brazos. Y también las frases de carácter metafórico citadas hace un momento establecen, incluso en la negación, un punto de referencia lingüístico en el momento que reclaman dicha negación². Sin embargo, sobre lo que Améry prácticamente no dice nada en el ensayo es sobre qué representación de la tortura es estéticamente adecuada.

Ese tema lo hace suyo en algunos textos que han sido muy poco tenidos en cuenta por la investigación. En los años sesenta y setenta publicó ocasionalmente críticas de cine y eligió para ello películas en las que aparecen escenas de tortura. Ciertamente, Améry no era un teórico del cine y tampoco nos ha dejado una teoría significativa de la representación de la violencia en el cine. Sin embargo, teniendo en cuenta su ensayo sobre la tortura, sus valoraciones sobre la representación de la tortura en el cine poseen una gran importancia. Con motivo de las aplicaciones artísticas concretas, es decir, en cada artefacto singular, desarrolló y precisó su propia posición respecto a la cuestión de la representación adecuada de la tortura. Améry se aproximó a ella no a través de la literatura, el medio de sus propias ambiciones artísticas. No tematizó al Marqués de Sade, *La colonia penitenciaria* de Kafka o los informes de tortura de los campos de concentración nacionalsocialistas. Se

¹ Jean AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], en *Werke*, ed. d. I. Heidelbergere-Leonard, vol. 2, ed. d. G. Scheit, Stuttgart: Klett-Cotta, 2002, pág. 7-177, aquí págs. 73s.

² Cf. el capítulo más extenso sobre Jan Améry en Sven KRAMER, *Die Folter in der Literatur*, München: Fink, 2004, págs. 449-474.

ocupó del tema no como escritor, sino como crítico del actual arte cinematográfico.

El cine de su tiempo ofrecía motivos para ello. En el curso de las transformaciones culturales que se producen desde finales de los años sesenta, también cambiaron las convenciones de la representación en el cine. Se pueden destacar varios ámbitos que influyeron sobre la representación de la tortura. *Primero*, en el espacio político de esos años emergen con más fuerza en el escenario público las cuestiones políticas. *Segundo*, se transformó la estética de la representación de la violencia. En un momento en el que el público mundial podía seguir en los televisores los horrores de la guerra de Vietnam, la violencia se representó de manera más explícita y drástica que lo había sido hasta ahora. *Tercero*, en el curso de la llamada revolución sexual se transformaron las convenciones respecto a la exhibición tanto de cuerpos desnudos como de prácticas sexuales, que anteriormente era rechazadas como desviaciones –o incluso perversiones– y no era exhibidas.

Améry estaba interesado especialmente por tres películas: *La confesión*, de Constantin Costa-Gavras (Francia/Italia, 1970), *El Edén y después* de Alain Robbe-Grillet (Francia/CSSR, 1970) y *La celda* de Horst Bienek (Alemania, 1971)³. Además, en conexión con la tortura, menciona también otras películas: *Fresas y sangre* de Stuart Hagmann (USA, 1970), *Camino recto* de Richard Rush (USA, 1970), así como *Historia de O* de Just Jaeckin (Francia, 1970). Si recordamos qué películas pertenecen asimismo a este ámbito temático de la tortura a finales de los sesenta y en los años setenta, se hace evidente la fuerza explosiva, tanto estética como moral, de la representación de la tortura en el cine de esta época. Se podrían nombrar también: *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick (Gran Bretaña, 1971), *Potero de noche* de Liliana Cavani (Italia, 1974), *Ilsa, la hiena del harén* de Don Edmonds (USA, 1974), *Salo o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (Italia, 1975), *Pascualino: Siete bellezas* de Lina Wertmüller (Italia, 1975) y *Marathon man* de John Schlesinger (USA, 1976). A continuación, en la confrontación con las películas comentadas por Améry, reconstruiremos los rasgos fundamentales de su posicionamiento respecto a la representación de la tortura.

Améry no rechaza por principio la representación de la tortura en el cine. Precisamente por haber subrayado, en el pasaje citado más arriba, la impotencia de

³ Agradezco al Instituto Goethe, especialmente al Sr. Dahl, y a la biblioteca de Universidad de Osnabrück, especialmente al Sr. Daniels, la amistosa ayuda para encontrar unas películas en parte difíciles de conseguir.

hablar sobre la tortura a la vista de la experiencia del dolor, podría haber tenido razones para optar por el silencio y la prohibición de imágenes. Pero en lugar de eso, aprecia plenamente algunas películas en las que la tortura es visualizada. Sin embargo, rechaza otros intentos, en algún caso categóricamente. Por ejemplo, rechaza apasionadamente *El Edén y después* de Alain Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet, el autor más conocido de la *novela nueva francesa*, ofreció junto a su obra literaria también una obra filmica. Además de su trabajo de guionista, por ejemplo, para *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais (Francia, 1961), también dirigió diferentes películas a partir de los años sesenta. *El Edén y después* se sitúa entre el cine comercial y el experimental. Solo de manera vaga es posible indicar una acción. Un grupo de jóvenes, que se presentan inicialmente como estudiantes, se encuentran frecuentemente en el Café Edén y se ocupan con juego extraños, en los que se une lo teatral con lo onírico, lo insustancial con acontecimientos existencialmente decisivos. Mientras van cambiando los escenarios -unas veces nos encontramos con naves de fábricas vacías y otros paisajes y lugares de Túnez-, lo que estructura la película son las repeticiones y la variación de algunos elementos icónicos, que son convocados en secuencias modificadas. Algunas de esas secuencias y enfoques muestran escenas u objetos conectados temáticamente con la tortura. En el resumen del rodaje de la película, Robbe-Grillet habla expresamente de tortura⁴. Sin embargo, no cuenta la historia de una o más torturas, ni introduce las escenas de tortura de manera psicológica o de otra manera causal. Más bien evoca señales icónicas de la 'tortura', sin pretender en la representación el realismo típico de otras películas.

La artificialidad estética que caracteriza toda la película atrapa también a las referencias icónicas de la tortura y las coloca en una ambigüedad calculada. Así, algunas escenas pueden ser leídas como escenas de tortura o también como escenificaciones sadomasoquistas, a las que los participantes se han entregado voluntariamente. Un tema central de toda la película es la visualización teatral de la realidad, de tal modo que desaparece la diferencia entre la realidad escenificada y la que no lo es⁵. Además, la investigación ya ha señalado que toda la película está plagada de

⁴ Se habla de un "Tableau de Suplices" y de una imagen "Las Tortures" (Alain ROBBE-GRILLET, *Scénarios en rose et noir, 1966-1983*, Paris: Fayard 2005, pág. 345).

⁵ François Jost escribe: "En Robbe-Gillet la imagen ya no se caracteriza solo por la analogía con la realidad, sino que se convierte en una unidad de composición" (François JOST, "Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet", en K. A. Blücher (ed.), *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr, 1992, págs. 65-76, aquí pág. 66).

referencias a obras de arte –por ejemplo, de Mondrian y Magritte–⁶. Prácticamente cada elemento de la película posee el carácter de una cita. Esto también vale para aquellos elementos icónicos que hacen referencia a la tortura. A veces aparecen, por ejemplo, cuerpos de mujeres ensangrentados atormentados en instrumentos de tortura que parecen provenir de la modernidad temprana como si se tratara de un *tableau vivant* (Imagen 1). Algunas escenas hacen referencia a Duchamp⁷. Sin embargo, siempre se introduce una distancia frente a una percepción realista de la tortura.



Escena de tortura (Imagen 1)

Améry reacciona ante esto de manera hostil. Presenta sus objeciones con toda claridad en una crítica dura e implacable. El rechazo de la película incluye varias dimensiones, pero todas apuntan a la afirmación de la inadecuación entre la realidad de la tortura fuera del arte y la tortura representada por Robbe-Grillet. Améry establece un patrón moral, con relación al cual valora el arte, y llega un juicio claro. Su actitud en este juicio está enraizada en su concepción política.

En su crítica de la película menciona “los procedimientos en los calabozos brasileños o griegos”⁸ y nombra así dos dictaduras en las que todavía en 1971, cuando escribió el texto, se seguía torturando. Con ello constata, en primer lugar, la actualidad política de la tortura. No estamos ante un fenómeno de la Edad Media o que haya sido abolido con la derrota del Nacionalsocialismo. Asimismo, no afecta solo al antiguo enemigo de guerra, la Alemania nazi, o al adversario ideológico en la guerra fría. La elección de los ejemplos muestra que Améry no culpa a los ‘otros’ de que la tortura posea realidad política, más bien se refiere a los aliados del propio bando; su discurso atañe al mundo occidental.

En la reseña menciona los nombres de Sartre y Fanon y lo hace para referirse al debate que había tenido en vilo a Francia en torno a 1960. En ese debate la crítica

⁶ Cf. Roch C. SMITH, “Generation the Erotic Dream Machine: Robbe-Grillet’s *L’Eden et après* and *La Belle Captive*”, en *The French Review*, vol. 63 (1990) n° 3, págs. 492-502.

⁷ Smith habla de una “intertextual referenz to Marcel Duchamp”: “Violette [...] is imprisoned. Here she is either tortured, as in a scene where she is threatened by scorpions, or there is the implicit threat of torture by instruments that resemble the castoff objects used by Dutchman/Duchamp” (Roch SMITH, *Ibid.*, pág. 496).

⁸ Jean AMÉRY, “Auf den Sade gekommen [1971]”, en *Id.*, *Cinéma. Arbeiten zum Film*, ed. y con un epílogo de J. Kalka, Stuttgart: Klett-Cotta, 1996, págs. 66-70, aquí pág. 69.

a los de la propia parte bajo el signo de la tortura adquirió una urgencia especial. Con el proceder francés en Argelia se rompió aquella imagen de la superioridad de la política francesa que había caracterizado la narrativa fundacional de la república posbélica y el mito de la resistencia. Bajo la bandera de la *misión civilisatrice*, el gobierno francés justificó el empleo de la tortura en Argelia en nombre de la cultura⁹. A esta idea de superioridad colonialista tardía y expansionista no solo se opuso Henri Alleg con su libro sobre la tortura en Argelia de 1958, *La Question*, sino también Jean-Paul Sartre, que escribió el prólogo del libro, así como Frantz Fanon, al que la guerra en Argelia motivó para realizar reflexiones de gran alcance sobre la descolonización del pensamiento y de la acción. Améry convierte la decidida toma de posición de estos autores contra la tortura en el presupuesto de sus reflexiones ulteriores. Su actitud implica que el posicionamiento de los intelectuales con relación a la tortura exige un punto de vista ético-normativo y políticamente fundamentado.

Sin embargo, en cierta discrepancia con el nítido rechazo de la tortura, encontramos en Améry consideraciones sobre el uso legítimo de la violencia en situaciones histórica de autodefensa. En la crítica de Robbe-Grillet dichas consideraciones se encuentran en inmediata proximidad de las consideraciones sobre la tortura. Según Améry, Fanon habría justificado, sobre todo en *Los condenados de la tierra* (*Les damnés de la terre*, 1961), la contraviolencia de los colonizados frente a la violencia de los colonizadores. A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, Améry comparte la opinión de que es necesario el uso de la violencia contra esclavización y opresión¹⁰. “La libertad y la dignidad deben ser conquistadas por la vía de la violencia, para que sean libertad y dignidad. [...] La violencia vengativa, en contradicción a la opresora, establece la igualdad en medio de lo negativo: en el sufrimiento. La violencia represiva es la negación de la igualdad y, con ello, del hombre. La violencia revolucionaria es eminentemente *humana*.”¹¹ También sitúa en este contexto las aspiraciones de libertad de los estudiantes de izquierdas en el Mayo parisino de 1968 y después. Améry concreta la crítica de Robbe-Grillet en su alejamiento de esa estética motivada políticamente. Sobre su película escribe: “¿No so-

⁹ Cf. Rita MARAN, *Staatverbrechen. Ideologie und Folter im Algerienkrieg*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1996, pág. 42-57.

¹⁰ Más tarde revisaría esa posición; cf. Ingo HERMANN (ed.), *Jean Améry, der Grenzgänger. Gespräch mit Ingo Hermann*. Göttingen: Lamuv, 1992, pág. 32.

¹¹ Jean AMÉRY, “Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt. Dem Revolutionär Frantz Fanon” [1971], en Id., *Widersprüche*, Stuttgart: Klett-Clotta, 1971, págs. 147-163, aquí pág. 157.

mos testigos de una mutilación física del hombre concebida estéticamente, que ya nada tiene que ver con la violencia revolucionaria, pero aterradoramente mucho que ver justo con aquella crueldad represiva, que de nuevo se ha desplegado recientemente en París contra los estudiantes revolucionarios?”¹² La crítica política de la película viene a decir que Robbe-Grillet ha escamoteado el impulso político de liberación de las representaciones de la tortura y la violencia. Pero precisamente allí donde se tematiza las representaciones de la tortura y la violencia sin la dimensión política, se transforma su función. Améry percibe que esto se da de dos formas en Robbe-Grillet.

Por de pronto, la primera afecta a la asociación de la tortura con la desnudez femenina. Para establecer una comparación, recurre a la película *Historia de O*. Habla de aquellos “que se deleitaron con los martirios infligidos a ‘O’ y que hoy se de-



Mujeres torturadas (Imagen 2)



Violette en la mazmorra (Imagen 3)

leitan con las mujeres torturadas de Robbe-Grillet.”¹³ Efectivamente, en Robbe-Grillet encontramos generalmente mujeres que se muestran en situaciones de tortura (Imagen 2), mujeres como la protagonista Violette, que conduce a los espectadores por

de la película, unas veces escasamente vestida y otras desnuda (Imagen 3).

Según esto, una línea de despolitización en Robbe-Grillet pasa por la sexualización de la tortura. A los espectadores se les transmite junto a las señales icónicas del reservorio del horror aquellas otras del reservorio del placer.

Conviene tener en cuenta aquí que determinadas imágenes de tortura en Robbe-Grillet se asemejan al método de tortura que fue aplicado a Améry. De tal manera, en Robbe-Grillet se muestra una mujer desnuda que está colgada de un gancho con las manos atadas (Imagen 4). El tema icónico del gancho se repite varias veces.

¹² Jean AMÉRY, “Auf den Sade gekommen”, op. cit., pág. 68.

¹³ *Ibid.*, pág. 69.



Mujer torturada (Imagen 4)

También Améry fue colgado de un gancho con las manos atadas. Que el dolor que él describe en su ensayo sobre la tortura nada tiene que ver con la desnudez superficial de la mujer colocada en el calabozo de tortura en la película de Robbe-Grillet, es algo fácilmente comprensible.

Aunque Améry no lo diga expresamente, la crítica de inadecuación que realiza a la película de Robbe-Grillet tiene su origen en el propio conocimiento del dolor en este tipo de tortura.

Otro tipo de despolitización que constituye el punto fundamental contra el que se dirige la crítica de Améry es percibido en el carácter frívolo del procedimiento estético de Robbe-Grillet, procedimiento que ya había practicado el principal representante de la *nueva novela* en otros lugares. Robbe-Grillet combina en *El edén y después* elementos icónicos singulares en un estilo aleatorio y siguiendo el procedimiento de composición serial de la Nueva Escuela de Viena y de la nueva música de posguerra. Las escenas singulares de tortura son retomadas a lo largo de la película con ligeras modificaciones, pero colocadas en un contexto diferente que resulta de la sucesión modificada de elementos icónicos dentro de la serie. La atribución de significación es resultado, de un lado, de los elementos icónicos mismos, de otro, de los encadenamientos con otros elementos icónicos y de la acción. Améry ataca bruscamente esta función del juego y de la recombinación estética generadora de significación: “Quien practica el juego artístico con el látigo y la tortura, debe callar sobre la realidad de la tortura.”¹⁴

Cuando Améry condena ‘el juego artístico’ de Robbe-Grillet, lo que ataca es la ausencia de las consecuencias de la tortura en su película. No tiene consecuencias para las figuras cuya acción solo está psicológicamente motivada en una medida limitada. Las mutilaciones y los sufrimientos que siguen a las torturas en aquellos que las sobreviven no aparecen en la película. Pero tampoco tiene consecuencias en los espectadores, a quienes no se les trasmite en absoluto la violencia de la tortura que destruye al ser humano, mientras que, por otro lado, pueden deleitarse de manera voyerista con las torturas sexualizadas. Robbe-Grillet invoca las señales y el discurso de la tortura, pero oculta a continuación el contexto de violencia en el

¹⁴ *Ibid.*, pág. 70.

que se encuentra. Améry le niega por ello toda relevancia política. Precisamente ante este tema no puede aceptar la ausencia de lo político.

Con ello se perfilan las preferencias estéticas de Améry en relación con la representación de la tortura. Sin utilizar ese concepto, lleva a cabo una crítica del esteticismo: "Allí donde la violencia física, en una forma que se resuelve en juego, cuando no en diversión, quiere constituirse en valor estético y llamamiento político al mismo tiempo, debe ser rechazada."¹⁵ Améry le da la vuelta aquí a la falta de consecuencias en la representación de la tortura de Robbe-Grillet y la convierte en un argumento en favor de la estética acertada. Se dirige contra la autonomía del arte entendida erróneamente. En su lugar demanda una estética que mantenga viva en todo momento la conexión con la experiencia política de la tortura. Así, en la disputa en torno al inmoralismo estético que se venía desarrollando desde finales del siglo XIX y comienzos del XX en relación con el esteticismo, Améry toma partido contra la autonomía radical del arte y por el establecimiento de normas morales, que el arte no saca de sí mismo. El arte debe servir a la trasmisión de la experiencia de la tortura. Si concibe la tortura de otra manera, entonces esto se vuelve contra él: "¿No estamos aquí ante un espectáculo sadomasoquista que resulta ser un juego *malvado*, frente al que no debemos permitirnos por más tiempo poner buena cara?"¹⁶ Améry se dirige con esta formulación contra la tolerancia de cualquier minimización de la tortura en el arte -especialmente de un arte que pertenece a la izquierda política, con la que Améry se sentía obligado.

Así pues, en los debates estéticos en torno a 1970 mantuvo aquella posición que ya había adoptado desde su retorno de los campos de concentración en la posguerra y que estaba vinculada con el programa del primer Sartre. Se sentía especialmente vinculado con su teoría del compromiso. Ni el nuevo estructuralismo en torno a Foucault, a quien Améry critica del modo más implacable, ni la orientación estética de la Teoría Crítica, por ejemplo, la de Adorno, sobre el que se expresa en parte admirativamente y en parte críticamente, pueden tener aceptación en vista del compromiso sartreano. Desde la perspectiva de Sartre, el recurso a las estructuras de la obra o del discurso o al orden formal de una obra de arte debía parecer una absolutización de la forma, de la que ha desaparecido el sujeto junto con su libertad. La fuerza de convicción de la filosofía de Sartre se deriva para Améry siempre de la suposición de ese espacio de juego de la libertad. En 1945 la filosofía

¹⁵ *Ibid.*, págs. 68s.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 68.

de la elección le había posibilitado, como argumenta Irene Heidelberger-Leonard, un nuevo punto de partida para seguir viviendo después de Auschwitz.¹⁷ Y todavía 1976, la posibilidad de la elección en el *Discurso sobre la muerte voluntaria* ratificaba el mantenimiento de la condición de hombre frente a la muerte. El existencialismo sartreano está fuertemente inscrito en la estética de Améry¹⁸. esa razón, nunca puede plantear la poetología de una obra sin la pregunta por el compromiso del artista que cristaliza en ella. Ese compromiso –dice Améry en relación con los intelectuales– “no es un mito y tampoco un eslogan. Es nada más y nada menos que el rasgo esencial de la moral democrática”¹⁹. Allí donde los escritores se apartan del compromiso, como ocurre en caso “de la nueva novela, marcadamente apolíticos”²⁰, Améry –apoyado en Sartre– se opone a ellos. Baste notar aquí brevemente que, con esto, estaba defendiendo una posición que Adorno ya había rechazado en 1962 en su artículo *Compromiso*.

Las reseñas de otras dos películas muestran qué tipo de representaciones de la tortura acepta Améry bajo estos supuestos. En la primera examina la producción alemana occidental *La celda* de Horst Bienek, que recibió en 1971 el Premio del Cine Alemán. Bienek filmó su propia novela, que había aparecido con el mismo título en 1968. El autor fue detenido en la República Democrática Alemana y confinado en prisión preventiva en 1951. En 1952 fue entregado a las autoridades soviéticas, que lo encerraron en el campo de Workuta hasta 1955 acusado de espionaje²¹. Bienek describe en la película el destino del prisionero Beck en una prisión desconocida de un estado totalitario. Después de esperar un año, comienzan para él lo interrogatorios. Se entera entonces de que le acusan de la planificación de un atentado y que los policías esperan de él una confesión. En el centro de la acción no se encuentra el resultado de los interrogatorios, sino la transformación interior del prisionero, a quien la prisión va cambiando. No se le somete a ninguna tortura en sentido tradicional, usando la violencia bruta. En contraste con esto, la situación de estar a merced de los policías va calando en su pensamiento y en su acción.

¹⁷ Sartre habría enseñado a Améry en 1945 a vivir: “Sartre es su partero, con él, gracias a él, vuelve a nacer” (Irene HEIDELBERGER-LEONARD, *Jean Améry. Revolte in der Resignation – Eine Biographie*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, pág. 61).

¹⁸ Améry defiende al primer Sartre frente al Sartre tardío, cf. la lectura de su *Charles Bovary, Landarzt* (1978) en Irene Heidelberger-Leonard (cf. *ibid.*, págs. 3000ss.).

¹⁹ Jean AMÉRY, “Geist und Gesellschaft, Beispiel Frankreich” [1968], en *Id.*, *Widersprüche*, op. cit., págs. 101-117, aquí pág. 104.

²⁰ *Ibid.*, pág. 112.

²¹ Las notas de Bienek sobre Workuta han aparecido recientemente, cf. Horst BIENEK, *Workuta*, Göttingen: Wallstein, 2013.

Pierde la confianza en sí mismo e intenta finalmente quitarse la vida. Lo que se representa, escribe Améry, es “la impasibilidad de los muros que aplasta esa gavilla que es hombre.”²² El poder absoluto al que está entregado Beck no necesita en casi ningún momento realizar su potencial de violencia de forma bruta. Para conseguir una sumisión exitosa es suficiente la vida cotidiana en la prisión sometida a una reglamentación estricta, así como la insinuación ocasional de la disposición a ejercer la violencia tan pronto como sea necesaria.

Desde el punto de vista estético, la película en blanco y negro obedece a tradiciones del documental realista. En largas tomas panorámicas rastrea los muros y los pasillos de la prisión. Son raros los primeros planos, por lo general dominan las tomas en gran angular. No hay un narrador²³ y tampoco música; para el sonido le bastan los diálogos y los ruidos, que por lo general son presentados en sonido sincronizado. Solo durante el intento de suicidio del prisionero se interrumpe el continuo temporal y local de la prisión por medio del montaje de una secuencia de recuerdos y sueños del protagonista. Si prescindimos de esto, la película se concentra completamente en el edificio de la prisión y en el estado de ánimo del protagonista.

Améry subraya en su recensión la conexión entre poder y libertad:

“El poder [...] es, en su ser para sí mismo, la libertad total. Él y solo él puede hacer y dejar de hacer en todo momento aquello lo que le apetezca y como le apetezca. El que se sabe estando a su merced se encuentra de modo lógico-simétrico desprovisto de toda libertad. La contradicción originaria de la idea de libertad, esto es, el hecho de incluir la no libertad de cualquier otro, no se manifiesta tan claramente en ningún otro lugar como en el omnipresente Estado policial.”²⁴

Sin Améry que llegue a tematizar la tortura en relación con la película de Bienek, está implícita de manera objetiva, pues la asimetría extrema en la distribución del poder describe la posición de la tortura. En conexión con las reflexiones de Bataille sobre el Marqués de Sade, Améry ve la tortura como un acto de completa negación del prójimo –esto es, del torturado– en su reducción a mero cuerpo, mientras que del lado del torturador se ejerce una soberanía total²⁵. Efectivamente, ya

²² Jean AMÉRY, “Lebensraum. Zu Horst Bieneks Film *Die Zelle* [1972], en Id., *Cinéma*, op. cit., págs. 108-112, aquí 109.

²³ Una excepción confirma la regla, pues al comienzo de la película se cita algún pasaje de la Declaración de los Derechos Humanos.

²⁴ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 111.

²⁵ Cf. Jean AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne*, op. cit., pág. 77.

desde hace siglos, el discurso sobre la tortura va unido a la cuestión de la coercibilidad del individuo: ¿Puede la libre voluntad todavía bajo las condiciones de la tortura movilizar la resistencia –o consiguen aquellos que están dispuestos al ejercicio absoluto de la violencia dominar la psique de los individuos mediante la ayuda del dolor corporal? La pregunta por la libertad de la voluntad está inscrita en el discurso sobre la tortura. Y si Améry asegura que la película de Beinek plantea “la pregunta metafísica por la libertad del hombre”²⁶, entonces eso afecta también de modo indirecto al tema de la tortura.



Gérard en *La celda* (Imagen 5); Interrogatorio bajo tortura (Imagen 6); ante una simulación de ejecución (Imagen 7).

A esta se refiere Améry en esta crítica solo una vez de manera negativa, cuando hace referencia a Costa-Gavras y a su película *La confesión*. En clara alusión al proceso de Praga contra Slánský y otros, Costa-Gavras narra la prisión del viceministro de asuntos exteriores checoslovaco Anton Ludvik, llamado Gérard, impuesta por su propio gobierno socialista. Este es interrogado, torturado, acusado de alta traición y, en razón de la confesión obtenida por estos medios, condenado en 1952 en un proceso farsa. Es liberado después de la muerte de Stalin. En 1968 vive la entrada de las tropas soviéticas en Checoslovaquia. El emocionante largometraje de Costa-Gavras coloca los interrogatorios y el proceso posterior en el centro de la acción. Durante la prisión en aislamiento, Gérard es sometido a una privación de sueño, es golpeado, es rociado con agua fría, es sometido a un simulacro de ejecución y es torturado de

otras maneras no sangrientas (Imágenes 5-7). La película solo plantea de manera marginal la pregunta por la posible resistencia bajo la tortura; Gérard hace notar ya

²⁶ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 111.

al comienzo de su interrogatorio, que quiere colaborar con el Partido Comunista, al que pertenece, en la aclaración de las acusaciones. La película se interesa mucho más por cómo la estrategia de desmoralización empleada por los dirigentes, de la que forman parte las torturas, conduce a que el prisionero haga concesiones que, de partida, no quería hacer, para finalmente terminar declarando en el proceso público de manera voluntaria la autoinculpación redactada por el servicio secreto. Lo que está en el centro de la acción no es la tortura, sino la pregunta por la lealtad al partido. En la crítica de Améry, sin embargo, domina el tema de la tortura y de su representación artística. Para ello conecta con formulaciones de su ensayo sobre la tortura, por ejemplo, cuando habla sobre el “golpe de un puño de policía”²⁷ y sobre el estado de “ya-no-ser-hombre”²⁸. Clasifica lo que sucede en Costa-Gavras bajo el término de “lavado de cerebro”²⁹.

De nuevo conecta una exigencia ético-normativa con la pregunta de la representación:

“En algún lugar [...] a un hombre [...] se le priva de su humanidad. Quien tenga la intención de transmitir comunicativamente ese proceso, adquiere responsabilidad frente a su información y frente a la verdad. Si se muestra a la altura de ese deber, tendrá [...] que resistir sobre todo a la tentación *estética*”³⁰.

El deber mencionado reside en transmitir la impresión de la deshumanización que produce la tortura. Por un lado, la película debe reflejar la realidad, por otro, provocar reacciones en el espectador³¹. Para *La celda* de Bienek formula Améry como objetivo de una recepción exitosa que el espectador tenga que aprender el horror: “Pues lo importante es ese horror: solo quien lo experimente, adquirirá la capacidad para una mirada socialmente crítica”³². Améry elogia *La celda* diciendo que el espectador experimenta “sacudidas”³³ y no va a “desaprender tan rápidamente otra vez el horror que ha aprendido aquí”³⁴. También valora *La confesión* por el efecto sobre el espectador. Este efecto de “espanto, indignación, ira y desespera-

²⁷ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?” [1970], en Id., *Cinéma*, op. cit., págs. 87-90, aquí pág. 87.

²⁸ Ibid., pág. 88.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., pág. 87.

³¹ Cf. Ibid., pág.88.

³² Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 110.

³³ Ibid., pág. 108.

³⁴ Ibid., pág. 112.

ción era más intenso que en películas políticas comparativamente más pretenciosas desde el punto de vista estético como, por ejemplo, *Fresas y sangre* o *Camino recto*³⁵.

Améry argumenta que las obras de arte, para provocar esas reacciones, deben apostar por la producción de emociones y por la identificación. Consecuentemente apoya esos medios narrativos. Las emociones no son ninguna deshonra estética. Al contrario, despertar emociones en el cine es algo completamente legítimo³⁶. Sin embargo, la agitación de las emociones es solo el primer paso. A este le sigue la “con-pasión forzada por la identificación”³⁷, que es de lo que, para Améry, especialmente se trata. Así es como se establece un vínculo emocional del espectador con los torturados. Améry concibe esa empatía como etapa de paso necesaria hacia el trabajo intelectual de resistencia: “La sublevación de los pensamientos, la rebelión del espíritu, la revuelta del conocimiento, todas ellas vienen después”³⁸.

De mismo modo que ya ocurre con la película de Robbe-Grillet, Améry también opta en otras recensiones por el realismo filmico. Solo este estaría en condiciones “tanto de captar la realidad como también de provocar reacciones en el espectador”³⁹. Así mismo introduce un contrapunto negativo respecto al realismo, aunque sin darle nombre. Habla de la “tentación estética”⁴⁰, del “arte del arte”⁴¹ y – como ya he mencionado – del “juego artístico con el látigo y la tortura”⁴². Junto a la tendencia esteticista también considera inadecuada para el medio film “toda la teoría brechtiana del extrañamiento”⁴³ en razón de su prohibición de la emoción.

Améry caracteriza el realismo que defiende del siguiente modo:

“Costa-Gavras no ha hecho ninguna concesión a la estilización y a la transformación estéticas. Las escenas de tortura están gravadas en su desnuda facticidad. Una cámara al mismo tiempo brutal y discreta ha evitado cualquier recurso estilístico. La monotonía de la prisión y de la repetición del horror no es interrumpida por ningún requerimiento dramático”⁴⁴.

Aquí sugiere Améry que el film realista únicamente registra y organiza la realidad de manera no artística. Precisamente en relación con el cine, cuyas imágenes

³⁵ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?”, op. cit., pág. 89.

³⁶ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 109.

³⁷ *Ibid.*, pág. 109.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?”, op. cit., págs. 88s.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 87.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 90.

⁴² Jean AMÉRY, “Auf den Sade gekommen”, op. cit., pág. 70.

⁴³ Jean AMÉRY, “Lebensraum...”, op. cit., pág. 110.

⁴⁴ Jean AMÉRY, “Wann darf Kunst auf ‚Kunst‘ verzichten?”, op. cit., págs. 88s.

son generadas por un aparato, la opinión de que sirve para captar la realidad objetivamente ha encontrado siempre seguidores. Justo a finales de los años sesenta contribuyó a ello el movimiento del cine documental del *Direct Cinema* con su estética de la no-intervención. Sin embargo, en las teorías del realismo filmico –así como en las del realismo literario, como muy tarde desde Lukács– ya se había señalado el carácter artístico de esta corriente de estilo. La idea de que pueda haber una ‘facticidad desnuda’ que no esté mediada filmicamente o una secuencia que no emplee ningún medio estilístico o que no seduzca dramáticamente, está por debajo de este nivel de reflexión. Perciera que Améry quiere dar cuenta de estas reflexiones, cuando en un pasaje concede que “es evidente que la obra de arte que se entiende a sí misma de modo realista [...] es remodelación y nueva modelación de lo contemplado”⁴⁵. Pero esta consideración posee un carácter aislado dentro de las críticas concretas de películas y no tiene repercusión en la valoración del realismo filmico. Así, en la siguiente frase, vuelve a introducir la vieja confrontación entre películas que copian la realidad y aquellas que se estilizan a sí mismas:

“Pues si efectivamente tampoco las formas realistas tradicionales pueden recoger ‘la realidad’, signifique esto lo que signifique, también es cierto que en todo caso son más adecuadas a las experiencias de nuestra cotidianidad, que aquellas otras que, junto a la facticidad de la que se informa, intentan salvar la autonomía de aquello que informa –esto es, de la obra de arte misma–”⁴⁶.

Por eso, Améry postula que, en el cine político, “la renuncia al arte del arte es la forma más elevada y depurada”⁴⁷.

En sus críticas de cine, Améry permanece en general vinculado a un modelo de estética concebida políticamente, un modelo que estaba muy extendido en los años sesenta y setenta, en el que lo estético se subordina a lo político y la autonomía de arte a la ética. Esto se refleja en el posicionamiento implícito contra cualquier este-

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 89.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 90.

⁴⁷ *Ibid.* Es preciso hacer referencia de forma muy concisa a que, todavía en los debates más recientes sobre la representación de la tortura en el cine, se justifica la representación realista –desde una ética de la compasión– recurriendo al efecto que produce en los espectadores. Así, Elizabeth Swanson Goldberg escribe que el objetivo de la representación de la tortura en los filmes es “to negotiate this fragile balance: between the necessary distancing of narrativization and genre that makes images palatable for views, and the equally necessary force of documentary realism, allowing fuller impact of the material conditions borne by victims and survivors. It is only in achieving this balance that images may bear ethical witness to torture and genocide” (Elizabeth SWANSON GOLDBERG, “Splitting Difference: Global Identity Politics and the Representation of Torture in the Counterhistorical Dramatic Film”, en J. David Slocum (ed.), *Violence and the American Dream*. New York, NY; London: Routledge, 2001, págs. 245-270, aquí, pág. 247).

ticismo y en el explícito contra la teoría del drama de Brecht. Por el contrario, valora positivamente el realismo en el arte, los mecanismos filmicos de la identificación y, sobre todo, la involucración empática del espectador ante el destino representado de los protagonistas torturados. Aquí se aproxima bastante al principio de la emoción, que en la lectura ilustrada de la catarsis aristotélica colabora al mejoramiento moral del género humano.

Améry reclama la dimensión del efecto movilizador y comprometedor del arte allí donde se trata de la representación de la tortura. De este modo se distancia en cierta medida de la idea citada al comiendo de este artículo, de que *cualquier* representación lingüística de la tortura falla necesariamente el dolor de la tortura. Del mismo modo que ya en su ensayo sobre la tortura, a la vista de la experiencia de ser torturado, no eligió el silencio sino hablar, así también defiende, en reacción a las películas criticadas, el intento, aunque sea deficitario, de transmitir a los espectadores una idea de la violencia de la tortura. Por el contrario, rechaza las representaciones de la tortura que pueden ser experimentadas, no como violencia o, dicho estéticamente, como shock, sino –en el caso en la representación sexualizada de la tortura– incluso como placer. Su valoración de la tortura representada filmicamente se basa en un elemento normativo que postula el primado de lo político sobre la autonomía de lo estético. También la representación artística de la tortura ha de servir, según esta lógica, ante todo, a su abolición política. Si esa funcionalización del arte por la política no tiene finalmente un efecto negativo para la oposición política radical, es algo que forma parte de otra discusión y no puede ser discutido aquí.

Traducción del alemán de José A. Zamora

PROHIBICIÓN DE IMÁGENES Y DEBER DE MEMORIA. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN LA ERA DE LA INDUSTRIA CULTURAL

*The Prohibition of Images and the Duty of Memory.
Artistic Strategies in the Era of Cultural Industry*

GERHARD SCHWEPPENHÄUSER*

gerhard.schweppenhaeuser@fhws.de

Recibido: 5 de septiembre de 2015

Aceptado: 13 de octubre de 2015

RESUMEN

Este ensayo analiza las posibilidades que ofrece el arte en la era de la industria cultural para la memoria de la quiebra civilizadora de Auschwitz. El marco de este análisis es la teoría crítica. El punto de partida es la crítica de la imagen en autores como Adorno, Postman o Marcuse. Después el artículo analiza las relaciones entre arte y memoria y su papel en las políticas de la memoria. En el caso de un pasado traumático, arte y memoria se relacionan bajo el signo de una crisis de representación. Esta es la razón de propuestas estéticas de lo sublime. Finalmente se presentan diferentes propuestas artísticas en relación con el marco de problemas teóricos analizados con anterioridad.

Palabras clave: arte; memoria; Auschwitz; teoría crítica; trauma; representación; imagen; sublime; medialidad; experiencia.

ABSTRACT

This paper analyzes what are the possibilities of art, in the era of the culture industry, regarding the memory of Auschwitz as a breach of civilization. The framework of this analysis is critical theory. The starting point is the critic of the image by authors such as Adorno, Marcuse or Postman. Further, it analyzes the relations between art and memory and its role in the politics of memory. In the case of a traumatic past, the relationship between art and memory stands under the sign of a crisis of representation. This is reason for the aesthetic proposal of the sublime. Finally, the article analyzes several artistic proposals regarding the framework of the theoretical problems discussed above.

* Profesor de Diseño y Teoría de los Medios y la Comunicación. Universität Würzburg (Alemania).

Key words: art; memory; Auschwitz; critical theory; trauma; representation; image; sublime; mediality; experience.

1 TEORÍA CRÍTICA DESPUÉS AUSCHWITZ

La Teoría Crítica en los años 1950 y 60 era una filosofía radical y pesimista y, al mismo tiempo, una investigación orientada a la aplicación. Adorno y Horkheimer colaboraron para transformar democráticamente la cultura y las instituciones educativas de la República Federal de Alemania. Les importaba en todo esto también una pedagogía crítica, cuyas bases normativas eran la capacidad para la democracia, la autonomía y la emancipación. El trabajo en la formación de una conciencia histórica significaba para ellos la ilustración sobre los crímenes de la Alemania nacionalsocialista, la “pervivencia del fascismo” y las formas actuales de totalitarismo y nacionalismo. La supervivencia por la supervivencia, sin otra determinación racional de metas, convertiría en un fetiche las relaciones de poder, de propiedad y de competitividad alienadas y la “frialidad burguesa” en una disposición universal. Los seres humanos “fríos” serían incapaces de proyectar afecto sobre otras personas, criaturas y cosas. El genocidio de los judíos europeos, planeado y ejecutado administrativamente, era para la Teoría Crítica la manifestación más terrible de una sociedad cuya constitución económica y política impide la subjetividad autónoma. “La exigencia de que Auschwitz no se repita es la prioritaria a plantear a la educación”¹, dijo Adorno. En este contexto se sitúa también la pregunta por lo que puede aportar la experiencia estética y la reflexión crítica sobre ella a una conciencia histórica crítica.

2 ADORNO, KANT Y LUTERO: CRÍTICA DE LA IMAGEN COMO CRÍTICA DE LA MANIPULACIÓN

Adorno hizo valer el tema de la prohibición de imágenes del Antiguo Testamento en relación con la idea de que las utopías sociales no deben ser imaginativamente perfiladas de modo conclusivo, sino solo concebidas conceptualmente, como nega-

¹ Theodor W. ADORNO, “Erziehung nach Auschwitz” [1966], en Id., *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, ed. G. Kadelbach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, pág. 88.

ción determinada del orden existente. En otros contextos volvió sobre el tema de la prohibición de imágenes: por una parte, en su crítica de las obras de arte que se ocupan del holocausto, como por ejemplo la *Fuga de la muerte* de Paul Celan y *Un superviviente de Varsovia* de Arnold Schönberg; y por otra parte en su crítica de la industria cultural. De esta manera Adorno se alinea –como en tantas ocasiones– con la tradición kantiana. Kant había recordado las posibilidades del abuso del poder espiritual y secular. Las imágenes –o más exactamente los ídolos y las imágenes del culto– son empleadas por los poderosos para manipular a los creyentes y los dominados. Ellas favorecen la dependencia espiritual y la superstición.² Kant consideraba una tarea de la ilustración secular y religiosa luchar contra la superstición y reforzar el pensamiento autónomo. Esta intención se sitúa una vez más en la tradición de Lutero, que consideraba superfluas las imágenes en el oficio religioso y solamente las admitía si son apropiadas para reforzar el efecto de la palabra. El trasfondo de la crítica de las imágenes está en las tres versiones –en Lutero, Kant y Adorno– en la diferencia normativa de apariencia y verdad: la apariencia es la imaginación, que se emplea manipuladoramente; la verdad es cognición en el concepto, que capacita para la autodeterminación racional.

3 POSTMAN: LAS IMÁGENES IMPIDEN LA IDEA

Hace 30 años Neil Postman se hizo famoso por su desconfianza frente al medio por excelencia de la imagen: la televisión. La televisión sería inadecuada para fines discursivos, solamente podría ofrecer entretenimiento superficial. Surgida de la conexión de dos nuevos medios, fotografía y telegrafía, y rápidamente comercializada, la televisión es para Postman la encarnación del carácter medial de la mercancía.³ No sirve a los propósitos de ilustración social porque cultiva una forma de percepción fijada en los estímulos y la atención rápida. El entretenimiento agitado y las sensaciones siempre nuevas, así como la estimulación permanente de la percepción, serían el nervio de la recepción televisiva. Esto llevaría necesariamente a la trivialización de sus contenidos. El libro, como medio discursivo, hace aprehensible sus objetos, la televisión con sus imágenes fugaces, que atrapan momentáneamente nuestra atención y producen un hambre permanente de nuevas imágenes, es *per se*

² Cf. Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile (A 123, B 125).

³ Neil POSTMAN, *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie* [1985], Frankfurt a.M.: Fischer, 2000, pág. 83ss.

un medio hostil al pensamiento. No conozco lo que Postman pensaba de la serie televisiva *Holocausto*, que fue emitida en EEUU en 1978 (y en 1979 en el República Federal de Alemania), pero probablemente sería para él un el abuso propio de la industria cultural de intenciones didácticas bienintencionadas.

4 MARCUSE: REPRESENTACIÓN Y SUBLIMACIÓN

En sus consideraciones sobre la posibilidad del arte después de Auschwitz, Herbert Marcuse puso en juego el tema del extrañamiento en 1978. A Marcuse le importaba el problema de la representación del horror histórico. Debido a que el arte siempre sublima su objeto, el horror resulta siempre “amortiguado”⁴. La sublimación es originalmente el nombre para un procedimiento desmaterializador y ennobecedor en la química. En la metafórica de la sublimación estética pervive el motivo de lo *sublime*: productor y receptor “se elevan”, a través de la forma estética, por encima del estrato material, de la realidad y la naturaleza pulsional, del agrado y desagrado en la realidad. Pero lo que ocurrió en Auschwitz es, sin embargo, “insublimable”.⁵ La “inmediatez” del horror no podría ser adecuadamente captada. La “inmediatez se encuentra en el grito, en la desesperación, en la resistencia de las víctimas. Y sólo es conservada en el recuerdo.” Para Marcuse el arte sólo es legítimo después de Auschwitz cuando consigue “conservar y desplegar el recuerdo”⁶.

Marcuse presenta el problema como aporía. El arte sólo puede alcanzar legitimidad anamnética introduciendo los objetos de la rememoración en la forma estética, por lo tanto, de alguna manera quiebra lo medial. Sin embargo, la realidad del horror “no es representable, ni en el realismo ni en el formalismo”⁷. Todos los intentos de representar lo insublimable en la forma estética conducen a un callejón sin salida, porque la trascendencia estética de lo existente produce indudablemente un extrañamiento, pero al mismo tiempo también transfigura. (Al final de esta contribución, abordaré un concepto alternativo que también ha sido formulado en el marco de la Teoría Crítica).

⁴ Herbert MARCUSE, “Lyrik nach Auschwitz“ [1978], en Id., *Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften*, T. 2, ed. d. P.-E. Jansen, Lüneburg: zu Klampen, 2000, pág. 158.

⁵ Marcuse, op. cit., pág. 163.

⁶ Ibid.

⁷ Marcuse, op. cit., pág. 162.

5 EL DOBLE CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL EN ADORNO

El extrañamiento es en Adorno el privilegio del arte de vanguardia. Éste intenta sustraerse a la transfiguración engañosa de lo existente, al déficit inevitable de todo arte. Mientras la vanguardia se enfrenta a esa aporía, la “otra mitad” de la modernidad estética, el arte de masas, se rendiría ante ella. A la cultura de masas le son sustraídos sus últimos potenciales de resistencia, porque es integrada en la lógica de la mercancía sin dejar resto.

Se pueden distinguir en Adorno dos formas de aplicar la palabra “Industria cultural”. En los años 1940 usa la expresión como un concepto de sociología o *economía* de la cultura con un significado histórico preciso, y por cierto en el marco de los supuestos fundamentales de teoría del poder propios de la *Dialéctica de la Ilustración* sobre la socialización totalitaria. La “industria cultural” es en este contexto un nuevo sector dentro de la época del capitalismo monopolista. El entretenimiento es producido con un propósito manipulador. El arte y la cultura son completamente engullidos. La base económica es una nueva estructura paradójica de la sociedad productora de mercancías: las leyes del mercado son suspendidas, a los consumidores se suministran productos estandarizados y uniformes. Ellos deben comprarlos; se identifican tanto con el mundo de imaginación engañoso impuesto por los poderosos, como con las estructuras de poder efectivo que atisban a percibir detrás.

Posteriormente Adorno solamente usó la expresión como metáfora de teoría de la cultura. Por “Industria cultural” se entiende entonces la actividad determinada económicamente, en la que todos los productos estéticos y culturales son configurados por su carácter de mercancía. No sólo son, como en la sociedad precapitalista y en el capitalismo temprano, obras de arte o productos culturales que *accesoriamente también* funcionan como mercancía. Más bien lo primariamente relevante en ellas es el valor de cambio, mientras que el resto de cualidades estéticas –de la forma, del contenido, de la representación o de la expresión– sólo juegan un papel subordinado.⁸

¿Por qué no volvió a usar Adorno el concepto de “Industria cultural” desde el punto de vista histórico-sociológico, sino sólo como metáfora universal? ¿Percibió que el modelo del capitalismo monopolista asumido por el Instituto de Investiga-

⁸ Theodor W. ADORNO, “Résumé über Kulturindustrie”, en Id., *Gesammelte Schriften* T. 10.1, ed. d. R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, págs. 337-345.

ción Social en los años 1940 no era el indicado para describir de forma adecuada la etapa “fordista” del capitalismo? Ese paisaje cultural era efectivamente mundial y estandarizado, pero se basaba como siempre en los principios de una economía de competitividad (el monopolio de Hollywood, por ejemplo, fue hecho añicos ya en la segunda mitad de los años 1940) ¿Veía Adorno que el modelo de socialización de un “Estado autoritario” en el Este y el Oeste no describía de modo adecuado la realidad social de los Estados industriales occidentales “tardocapitalistas”? No puedo responder a estas preguntas; en Adorno no encontré nada sobre esto. Pero pienso que nosotros hoy sólo podemos trabajar con el concepto de “Industria Cultural” en el segundo de los sentidos, el metafórico.

6 ARTE Y MEMORIA, POLÍTICAS Y CULTURA DE LA MEMORIA

El arte que se entrega hoy a la memoria de la quiebra civilizatoria no necesita seguir la lógica de la producción de mercancías culturales. No tiene que imponerse en el libre mercado, sino aprobar el examen de los expertos y los discursos públicos. Por lo tanto, no está totalmente sometido a las leyes de la industria cultural. Pero debe contar con los hábitos de recepción troquelados por la industria cultural. Tiene tres posibilidades: puede aceptar estos hábitos de recepción e intentar trabajar con ellos. Un ejemplo de esto sería la serie de la televisión *Holocausto* de EEUU, con un carácter de educación popular. Sin embargo, el arte anamnético también puede cuestionar estos hábitos de recepción y provocar. Ésa es la segunda posibilidad. Peter Eisenman ha intentado esto con su *Monumento a los judíos asesinados de Europa* en Berlín.⁹ (Sobre esto volveré con más detenimiento.) O, la tercera posibilidad: puede usar los hábitos de recepción modelados por la industria cultural para ampliarlos. Por ejemplo, integrando formas estéticas diferenciadas en un esquema narrativo convencional; un ejemplo de esa estrategia sería *La lista de Schindler* de Spielberg.¹⁰

⁹ Cf. Gerhard SCHWEPPEHÄUSER: “‘Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit’ in der bildenden Kunst heute? Zu Peter Eisenmans Berliner Ästhetik des Erhabenen”, en *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV* (2006). *Geschichte und bildende Kunst*, ed. Moshe Zuckermann, Göttingen: Wallstein, 2006, pág. 330-354.

¹⁰ Cf. Sabine HORST, “We couldn’t show that”, en *konkret* 3, marzo 1994, pág. 40-42.

7 LA CULTURA TRAUMÁTICA DE LA MEMORIA Y LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN

Micha Brumlik, director del Instituto Fritz-Brauer para la investigación del antisemitismo en Francfort, escribió una vez que la cultura de la memoria es una “cultura traumática”¹¹. El trauma es un fenómeno psicológico paradójico: uno no puede recordar el sufrimiento experimentado, pero tampoco puede olvidarlo. Considero que la apreciación de Brumlik es en cierto sentido acertada. En el largo debate sobre semántica y forma estética del *Monumento a los judíos asesinados de Europa* se mostraron las dificultades del arte con este tema. No puede ilustrar el objeto en un sentido convencional y hacerlo sensiblemente experimentable.

Salen a la luz casi todos los problemas que han sido discutidos bajo el lema de “crisis de la representación”. 1. Lo históricamente inconmensurable se sustrae al intento de convertirlo en objeto de la representación. 2. La representación se encuentra ante la difícil pregunta de si es legítimo moldear y contemplar estéticamente el sufrimiento humano extremo. Los intentos de dar sentido para motivar a la acción, que a través del patetismo de las víctimas llenan la historia de significación teleológica, reclaman un modelo de interpretación anticuada. (Así, por ejemplo, el Monumento de los años 1950 en Weimar a Ernst Thälmann y las víctimas de Buchenwald lleva el epigrama: “Nuestra acción socialista surge de vuestra muerte sacrificial”. Aquí la “Historia” se convierte otra vez en una “donación de sentido al sinsentido”, para decirlo con Theodor Lessing). 3. La representación vicaria por medio de signos plantea por último la cuestión de quién debe propiamente representar a quién. Los descendientes de los perpetradores querían poner un monumento a las víctimas. Esto puede parecer autotortura o incluso despertar la sospecha de una estrategia de exoneración.

En el debate en torno al Monumento al Holocausto de Berlín también se ha manifestado Jürgen Habermas sobre los problemas que surgen cuando se quiere representar con medios artísticos la quiebra civilizatoria.¹² Habermas opinaba que los alemanes sólo podríamos recuperar una identidad nacional legitimable racionalmente, si nuestra “manera de vernos a nosotros mismos” se caracteriza por la

¹¹ Micha BRUMLIK en *Frankfurter Rundschau*, 10. abril 2001; cit. por Joachim Paech: “Ent/setzte Erinnerung” en *Die Shoah im Bild*, ed. S. Kramer, München: Edition Text + Kritik, 2003, pág. 15.

¹² Jürgen HABERMAS, “Der Zeigefinger: Die Deutschen und ihr Mahnmal” en *Die Zeit*, 31.3.1999.

“referencia histórica a Auschwitz”¹³. Se pronunció a favor “del lenguaje de las formas abstractas característico del arte moderno”. Consideraba apropiada una representación negativa del horror singular irrepresentable. En el proyecto de Eisenman reconocía un ‘discreto’ “*pathos* de lo negativo”¹⁴.

Habermas, Brumlik y otros defendieron en el debate sobre el Monumento de Berlín una “estética abstracta de lo sublime”¹⁵, pues estaba claro que los gestos de patetismo tradicionales ya no convencen. Ya existía una tradición del “Monumento abstracto” (Hans-Ernst Mittag). Ulrich Rückriem colocó, por ejemplo, en 1984 un “Monumento a los deportados” delante de la Universidad de Hamburgo, enfrente del edificio en el que los judíos de Hamburgo eran alojados en 1941 y 1942 antes de que se los deportara a los campos de exterminio. El bloque gris rectangular recuerda a un portal con columnas; refleja la arquitectura urbana y la llena de significado. La “superficie granítica sin ningún signo” puede ser “interpretada como símbolo de lo indescriptible e indecible”¹⁶.

8 ESTÉTICA ABSTRACTA DE LO SUBLIME COMO DES-SEMANTIZACIÓN

¿Puede cumplir la estética de Eisenman exigencias tan altas? ¿Y pueden ser consideradas apropiadas al tema esas exigencias? Eisenman ha intentado sustraerse al torrente mediático de imágenes del Holocausto por medio de una estrategia de des-semantización. “Los bloques no significan nada”, ha subrayado una y otra vez. “Su construcción debe negar el significado y desmontar la sugestión de sentido”. Pues la quiebra civilizatoria no podía ser completamente captada de modo racional. “No podemos comprender lo que ocurrió. Nos deja indefensos. Y algo de esa indefensión puede ser experimentado en el monumento”¹⁷, dice Eisenman.

El monumento está formado por aproximadamente 2.700 bloques de hormigón de diferentes alturas. Sobre una superficie casi tan grande como tres campos de fútbol están ordenados de modo azaroso por medio de un programa de diseño por

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Micha BRUMLIK, “Das Geheimnis der Erlösung. Die Erinnerungs-Funktion des Berliner Mahnmals”, en *Frankfurter Rundschau*, 29.12.1998.

¹⁶ Anne HOORMANN, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin: Reimer, 1996, p. 206.

¹⁷ Peter EISENMAN, en *Die Zeit*, 9.12.2004.

ordenador. Los visitantes se mueven por pasillos estrechos sobre un campo que no pueden controlar visualmente.

Es importante en el proyecto de Eisenman la crítica de los medios de la industria cultural que colonizan nuestro inconsciente visual. Cito: “En nuestras cabezas zumban de un lado a otro nada más que fotos y películas sobre el Holocausto. El monumento trata de violar el poder de esas imágenes mediáticas. Trata de vencer la hegemonía del material visual, apuesta por la experiencia física primaria, por las emociones.”¹⁸ Los medios audiovisuales están comprometidos con un lenguaje de imágenes que convierte en conmensurable lo heterogéneo. Sin embargo, el lenguaje del monumento debe hacer experimentable lo otro, lo divergente. De nuevo Eisenman: “Es la alteridad, la diferencia, lo que me importa.”¹⁹

El arquitecto trabaja con una estética de lo sublime revisada posmodernamente. Como en el siglo XIX se trata de una síntesis de emoción y conmoción. A la pregunta de un entrevistador, si su trabajo debiera “espolear” a los alemanes, respondía Eisenman: “Espolear no, pero sí tranquilizar. Tal vez exactamente de la misma manera que una pintura de Caspar David Friedrich puede tranquilizar. Es bello, sin embargo, al mismo tiempo esta belleza tiene también algo de extraño. Uno puede estar absorto en ella y tener un sentimiento de soledad. [...] Quien atraviesa el campo de bloques, pierde la dirección y la meta y quizás también sus certezas.”²⁰

Esto se encuentra en la tradición de esa estética de lo sublime, que ha sido reformulada por Lyotard como “la representación de lo irrepresentable”. Lo “no-representable” es una referencia al potencial destructivo de la modernidad, que va más allá de nuestra capacidad de imaginar. Lyotard ha explicado su concepto de lo sublime con ayuda de Barnett Newman. Newman propagó al final de los años 1940 el lema: “The sublime is now”. Después de Auschwitz e Hiroshima, el arte no podía continuar ya haciendo como antes. En sus cuadros los observadores apenas deberían poder percibir ya límites interiores y exteriores. El antiguo motivo de la vieja grandiosidad, la inmensidad de la trascendencia divina, que no puede ser representada, fue reasumido aquí en una perspectiva negativista.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid. – Aquí Eisenman sigue a Robert Rosenblum, que en los años 1970 señaló a Friedrich como precursor de la estética moderna de lo sublime propia del expresionismo abstracto. Cf. ROSENBLUM: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München: Schirmer/Mosel, 1981.

Sin embargo, el discurso sobre la imposibilidad de representar el horror del Holocausto es equívoco. Si esta afirmación no debe convertirse en una simple fórmula, necesita una explicación. En un sentido descriptivo es representable, indudablemente no en su totalidad y su singularidad, pero esto es aplicable a cada objeto de representación. “Representar”, en el sentido de “visualizar” o en las otras formas de “hacer perceptible”, sólo se puede siempre partes o fragmentos.

Marcuse decía que la realidad del horror no es representable; Lyotard puso lo “no presentable” en el centro de su estética. En Marcuse esto sólo puede significar que la “representación” de algo que está mediado por signos posee una realidad diferente al sufrimiento directo del otro. De ello se desprende una exigencia ética para el trabajo estético, cuyas formas clásicas y clásico-modernas no están a la altura de la realidad histórica y, por tanto, deben continuar desarrollándose. Y la tesis de Lyotard, que está formulada de forma paradójica como “la representación de lo no representable”, implica que sólo es auténtico el arte que entiende esta contradicción como una tarea permanente.

La “estética abstracta de lo sublime” de Eisenman en Berlín tampoco es actualmente tan “abstracta”, como se afirma a menudo. De cerca, el monumento se asemeja a una colonia de rascacielos. De lejos se asemeja al modelo de un campo de concentración. Aquí se puede comparar con una toma aérea del campo de concentración de Buchenwald en Weimar. Frecuentemente los visitantes mencionan asociaciones con las instalaciones de los cementerios. Esos momentos icónicos evocan semejanzas temáticas o históricas, sin embargo, esas semejanzas son responsables de la ausencia de toda concreción histórica. La configuración no ofrece ninguna referencia vinculante a su propósito. Eso es legítimo en el arte autónomo, pero en el arte aplicado es una deficiencia.

A las semejanzas visuales se une un elemento de estética de la empatización: los visitantes experimentan a través de su vivencia corporal irritaciones y cosas semejantes. En el tema que os ocupa esto hay que considerarlo cuando menos delicado, pues, en definitiva –por suerte– ninguno de nosotros puede “experimentar” lo que las personas perseguidas y deportadas tuvieron que experimentar.

En el verano de 2005 podía leerse en el periódico *Die Zeit* que “para Paul Spiegel, el presidente del comité central de los judíos, el monumento amenaza con convertirse en un ‘evento’”. El autor del artículo del periódico se pregunta preocupado: “¿Se hace visible aquí por primera vez, sesenta años después de la liberación de los campos de concentración aquella normalidad en el trato de la historia ale-

mana y aquella ‘imparcialidad’ que algunos deseaban y muchos temían? En caso de respuesta afirmativa, ¿el monumento solamente hace visible esa imparcialidad o la impone? ¿La pone a la vista o la legitima?”²¹ Esas preguntas no pueden ser respondidas todavía. En mi opinión el dilema es el siguiente: los hábitos de recepción de la industria cultural se pueden mostrar tan resistentes, que fracase el intento de escapar a ellos a través de la des-semantización; sin embargo, por otro lado, una actitud ascética consecuente haría imposible desde el comienzo usar la efectividad en la cultura cotidiana que un monumento puede desplegar con el paso del tiempo.

Por tanto, no hay que constatar en todo esto un fracaso artístico, aunque quizás se reconozcan los límites del alcance de un arte que busca en primera línea la experiencia somática del espacio. Pero, ¿qué pasa cuando se pone el acento en el tiempo?

9 ¿RECORDAR SIN IMÁGENES?

Déjenme hacer un breve resumen. Las representaciones del Holocausto en imágenes concretas pueden bagatelizarlo involuntariamente, en caso de que aparezca como conmensurable con nuestras experiencias.²² Pero la estética abstracta de lo sublime tampoco ofrece garantías de éxito. No es realmente abstracta, más bien está ligada a experiencias de semejanzas y del espacio. Y trabaja con las ambigüedades de la estética tradicional de lo sublime: el horror que supera toda capacidad de imaginación puede ser mistificado. A ello pueden contribuir las equívocas declaraciones de Eisenman afirmando que no se puede comprender el Holocausto.

Si, por tanto, tampoco la “plasticidad negativa” de una “estética abstracta de lo sublime” puede hacer justicia al objeto, parece ofrecerse la posibilidad de renunciar completamente a las imágenes. ¿Pero no hay muchas razones en contra de separar el recuerdo de las imágenes? En la teoría moderna de la percepción encontramos numerosas referencias a la conexión de visualidad, imaginación y recuerdo. También la retórica antigua atribuye la capacidad de recuerdo a las imágenes de la representación. No obstante, las teorías del conocimiento más antiguas lo ven de otra manera. No siempre parten de las bases visuales de la memoria. Desde Platón,

²¹ Henning SUSSEBACH, “Ein weites Feld”, en *Die Zeit*, 2.6.2005.

²² La escenificación filmica de la muerte en las cámaras de gas en la película de Spielberg *La lista de Schindler* sería un ejemplo de la manera en que fracasa un esfuerzo artístico bienintencionado.

que introdujo la retórica de lo visual como metáfora, se ha descrito el recuerdo como la reproducción cognitiva de contenidos intelectuales. Estos deberían encontrarse “desde siempre” en nuestra alma: en Platón como ideas arquetípicas, en Descartes como ideas innatas, en Leibniz como ideas de razón. Poseemos de antemano los conocimientos, pero los hemos olvidado. El conocimiento no es más que actualización o, con otras palabras, rememoración.

Esta posición apriorista en la teoría del conocimiento ha sido cuestionada con buenas razones por el empirismo y el sensualismo. Según Locke y Hume, el recuerdo no es otra cosa que la esencia de los rastros que las sensaciones han dejado en nuestra conciencia.²³ Sin embargo, Kant mostró que esta posición es reduccionista. No toma en consideración suficientemente la espontaneidad de los actos de la mente. En la teoría del conocimiento más reciente se considera que el recordar sólo puede ser descrito como “ver” en un sentido metafórico. La representación visual constituye una parte esencial del trabajo de la memoria, pero no es un proceso sensorial, sino un proceso cognitivo. Gilbert Ryle lo ha mostrado claramente, también sobre la base de otro tipo de representaciones: si uno se imagina, p.ej., que escucha un gran ruido, entonces no “escucha” ningún sonido especialmente fuerte, ni siquiera su resonancia debilitada. Así es como había descrito Hume la representación rememorativa. Ryle dice que no, que más bien no se escucha nada. Cito: “No tengo ninguna sensación auditiva débil, ya que no tengo ninguna sensación auditiva en absoluto, aunque imagine tener una fuerte sensación.”²⁴ Por lo tanto, uno no “ve” en el recuerdo. Uno no tiene sensaciones visuales y “ve” asimismo solamente en un sentido figurado.

La traducción del concepto de *imaginatio* que procede de Paracelso también expresa esto. En el neologismo “imaginación” (*Einbildungskraft*) las connotaciones visuales poseen un carácter metafórico. Naturalmente, en cuanto término filosófico, el concepto es más que una metáfora. Kant define la imaginación “como una facultad de la sensibilidad también sin la presencia del objeto”; puede ser tanto “productiva” como “reproductiva”. La “sensación” puede tener lugar sin la experiencia empírica de un objeto; pero también puede devolver al ánimo una “sensación empírica tenida anteriormente”²⁵. La imaginación productiva es por tanto

²³ Herbert SCHNÄDELBACH, *Erkenntnistheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2002, pág. 100.

²⁴ Gilbert RYLE, *Der Begriff des Geistes* [1969], pág. 342, cit. por H. Schnädelbach, op.cit., pág. 106.

²⁵ Immanuel KANT, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 25 (B 68).

“hacer presente lo no presente”²⁶. Los contenidos de conciencia que son producidos cuando nos representamos algo recordándolo, se producen de forma diferente a las percepciones de los sentidos. No están sujetos a las leyes de la óptica.²⁷ De esto podemos sacar una sencilla conclusión: la “imaginación productiva” es una actividad que produce contenidos análogos a las imágenes en la conciencia, y el pensamiento está siempre involucrado.

En el contexto del recuerdo mediado mediática y simbólicamente se podría defender la tesis siguiente: no es necesario postular una conexión exclusiva de la memoria y las imágenes porque la imaginación productiva, sin la que no existe ningún recordar, no es genuinamente visual. Aquí se hace efectivo un concepto constructivista de la memoria. Ya Nietzsche mostraba que recordar no era un proceso pasivo. La memoria no es un depósito, del cual sacamos algo, le quitamos el polvo y lo contemplamos otra vez. Recordar es un proceso plástico de dar forma. Tiene lugar siempre en la presencia concreta del sujeto. También Derrida enfatizó que el recuerdo no restaura el pasado, sino que constituye “la presencialidad del presente”²⁸ y, a decir verdad, esto lo hace al orientarse hacia el futuro. En el recordar “se produce inevitablemente un desplazamiento, una deformación, una distorsión, un vuelco valorativo, una renovación de lo recordado”.²⁹

10 CITAS CONTEXTUALIZADAS Y SIGNOS PLÁSTICOS REDUCIDOS

Me gustaría hablar ahora de una forma de estética del recuerdo, que es compatible con un concepto constructivista de la memoria y trata el problema de la imagen de una manera especial. Una instalación de Renata Stih y Frieder Schnock en el barrio bávaro de Berlín-Schöneberg lleva el título “Lugares del recuerdo – segregación y privación de los derechos, expulsión, deportación y asesinato de judíos de Berlín entre años 1933 y 1945”. Recuerda a los judíos que habitaban ese distrito. Allí vivieron entre otros Leo Baeck, Walter Benjamin, Carl Einstein, Gisèle Freund, Erich Fromm, Kautsky, Alfred Kerr, Tucholsky, Wilhelm Reich y Carl Zuckmayer.

²⁶ Herbert SCHNÄDELBACH, op. cit., pág. 103.

²⁷ La investigación neuronal del cerebro puede reconstruir hoy qué regiones cerebrales deben ser activadas y qué sustancias químicas transmisoras participan cuando al recordar se producen “imágenes”-representación. En ese momento el centro visual está activo sin que “veamos”.

²⁸ “El recuerdo se proyecta en dirección al futuro, y la memoria constituye la actualidad del presente.” (Jacques DERRIDA: *Memoires*, Wien: Passagen, 2005).

²⁹ Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 1999, pág. 29.

El trabajo consta de 80 paneles. Están fijados sobre mástiles de farolas y citan párrafos de las leyes nacionalsocialistas, con los que fue suprimida la vida judía en Alemania. “Se prohíbe jugar juntos a niños arios y no arios. 1938”, se puede leer, por ejemplo, o: “Los judíos no pueden obtener ya ni cigarrillos ni cigarros puros. 11.06.1942” etc....

Pero de nuevo esta instalación tampoco es sin imágenes. Las partes traseras de los paneles muestran pictogramas. Por ejemplo, un rótulo lleva el texto “Se puede desahuciar a los judíos de sus viviendas sin dar motivos y sin atenerse a plazos [...]”. En la parte trasera se ve una placa de timbres de la puerta de un edificio en el que uno de los timbres tiene un letrero vacío. Un rótulo con el texto legal que establece el toque de queda nocturno muestra por la parte trasera un reloj en el estilo de las instrucciones de uso.

¿Para qué imágenes? ¿No podía haber renunciado a ellas? ¿Por qué los artistas no han trabajado con la provocación cognitiva que se origina cuando se produce una quiebra del contexto temporal mientras se mantiene el contexto espacial? ¿No habría bastado esto para provocar ese estado de suspensión que importaba a Eisenman, que sin embargo en su monumento queda poco concreto desde el punto de vista histórico?

Creo que el uso de imágenes estilizadas resulta plausible. Los pictogramas pueden, en su inocente cotidianidad, poner de manifiesto plásticamente que el terror estatal no irrumpió desde fuera como una barbarie que invade la cultura, sino que se filtró muy gradualmente en el mundo de vida y desde él fue tomando cuerpo. Los pictogramas neutrales imitan la estética del diseño informativo. A Renata Stih le importaba una “estética de la normalidad.” Las señales visuales están integradas en la iconografía de la imagen actual de la ciudad. “De la misma manera que hace 50 años fueron penetrando en la conciencia pública”³⁰.

Según Durkheim, la memoria social se compone “de recuerdos colectivos, a través de los cuales debe ser restituido lo pasado de una manera que pueda responder a las necesidades actuales.” Una necesidad vital de la cultura de la memoria en la República Federal es la ilustración sobre la pervivencia del nacionalsocialismo. Una memoria cultural no puede por muy trivial que esto parezca llegar a constituirse sin signos y medios. En cuanto imágenes, los signos icónicos de la instalación en Schöneberg son entre tanto totalmente inespecíficos. En la terminología

³⁰ Caroline WIEDMER, “Remembrance in Schöneberg”, <http://www.stihschnock.de/remembrance.html> (26.08.2007); trad.: G.S.

de Peirce: ciertamente se trata principalmente de signos icónicos, pero su carácter simbólico es tan fuerte que su carácter icónico tiende a esfumarse. (Y esto se puede aplicar de manera general a los pictogramas). Según Peirce, el significado de los signos simbólicos se produce a través del uso convencional. En la instalación de Schöneberg, con su método de la cita contextualizada, se pone de manifiesto cómo la fuerza civilizadora de las convenciones puede ser pervertida. El uso de imágenes es esencial en esa ocasión; la percepción de la imagen se convierte en elemento constitutivo del comprender.

11 LA INTERRUPCIÓN MEDIÁTICA COMO FORTALECIMIENTO DEL SUJETO

La sospecha de Adorno contra las imágenes y las reflexiones de Marcuse sobre la problemática de la representación no son las únicas posiciones dentro de la teoría crítica. No puedo abordar aquí las consideraciones de Benjamin sobre los medios icónicos y su teoría fragmentaria de las imágenes/voz dialécticas; esto requeriría un ensayo independiente. Pero me gustaría recordar a Siegfried Kracauer, que explicó el potencial crítico-educativo de los medios icónicos a través de la distancia respecto a los objetos. Ciertos objetos, reza su tesis en la *Teoría del cine*, sólo pueden ser reconocibles para nosotros a través de la distancia estético-medial. También Kracauer aportó una variación al tema del extrañamiento, pero llegó en esta ocasión a un resultado diferente al de Marcuse.

Kracauer expone su teoría de la distancia estética con el mito del escudo de Perseo.³¹ La contemplación de la cabeza de la Medusa era tan horrible que petrificaba a personas y animales. Atenea encargó a Perseo matar la Medusa y le dio un escudo liso, que Perseo utilizó como espejo cuando se acercaba para cortarle la cabeza. La violencia de lo existente en su inmediatez, interpreta Kracauer, puede ser vencida a través de un medio icónico. Los medios icónicos pueden producir la distancia necesaria que necesitamos para la reflexión y la resistencia. Las miradas, en cuanto imágenes, se convierten en fuentes de motivación para un pensamiento y una acción para penetrar hasta el fondo de las cosas.³²

³¹ Siegfried KRACAUER, *Theorie des Films* [1969], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, p. 395 ss.

³² A menudo las imágenes del horror se convierten en un fin en sí mismo en películas bélicas y en otras. Tampoco en el mito, observa Kracauer, ha desaparecido la violencia; Atenea utiliza la cabeza decapitada de la Medusa, para aterrorizar a sus enemigos. Perseo ha vencido ciertamente a la Medusa, pero no ha eliminado su terror. A pesar de todo, las imágenes pueden ayudar en todo esto

12 IMÁGENES COMO SIGNOS HISTÓRICOS INDEXICALES

Susan Sontag ha contado su experiencia temprana al contemplar fotos de los campos de concentración, que la motivaron a indagar sobre el medio.³³ El valor documental de la fotografía analógica es irrenunciable para la conciencia histórica de generaciones venideras. De acuerdo con Roland Barthes, esa fotografía viene a decir: “Así ha sido”³⁴. En una foto analógica se encuentra una prueba de la verdad. Al mismo tiempo, a ella se encuentra unida la tristeza porque aquello que puede verse en la foto es un pasado irrecuperable. Ese objeto y su instante han “sido así”, es decir, fueron, pero ya no son, y esto se hace experimentable a través del medio fotográfico como nunca antes.

Para terminar, desearía referirme a un planteamiento que lleva a cabo un trabajo de recuerdo con signo icónicos, en concreto con fotografías, pero las emplea como signos indexicales. La artista israelí Naomi Tereza Salmon ha reunido en una serie con el título *Tableaux* fotografías de gran formato de objetos que fueron encontrados en los campos de concentración tras la liberación. Muestra objetos de la vida cotidiana. Están marcados por las huellas del uso, por signos indexicales que remiten a los usuarios de los objetos. Estos signos pueden ser leídos en su totalidad como signos de la historia. No es posible “empatizar” en sentido tradicional con el sufrimiento y con los posibles instantes de felicidad de las personas en los campos. Los que sobrevivieron, la mayoría de las veces, no pudieron hablar de ello durante décadas. Las fotos documentales de los objetos que de modo azaroso nos legaron los representan y representan a todos los que no pueden contarlos porque no sobrevivieron. Sin embargo, las fotos no son sólo documentos; la artista las ha colocado sobre grandes tableros como si fueran “retratos” que penetran en la fantasía de los espectadores.

a reconocer el “verdadero rostro” de la realidad, que es tan prepotente que no soportaríamos su mirada real. Los ejemplos de Kracauer son documentos fotográficos y filmicos de las víctimas del terror nazi.

³³ Susan SONTAG, *Über Fotografie*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1989, pág. 87.

³⁴ Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1977], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, pág. 87.

13 MEDIALIDAD Y EXPERIENCIA

Los “Retratos” de Salmon son fotografías analógicas. Por este motivo no sólo poseen un carácter trasnochado en el mejor sentido. En razón del cambio de la forma y la figura del sistema de registro digital, hoy las formas de la memoria cultural se extienden y se transforman de manera cada vez más veloz. Los archivos electrónicos pueden documentar de manera más efectiva realidades pasadas, puesto que registran además de escritos, también imágenes fijas y en movimiento, así como sonidos. La capacidad de memoria adquiere una mayor diferenciación, porque permiten la clasificación efectiva y el rápido acceso, en todo momento y en cualquier lugar. Pero al mismo tiempo también son más frágiles, porque como es sabido no se conservan tanto tiempo como los medios de registro tradicionales. Si el material debe ser permanentemente copiado a otros medios de almacenamiento, quiere decir que en definitiva tampoco puede permanecer constantemente en nuestra percepción. Con esta disponibilidad, por un lado, el almacenar y el comunicar se vuelven más fugaces y, por otro, se vuelve más transparente su funcionamiento. De esta manera “se hace visible la historicidad de otras formas más antiguas de la praxis cultural del recuerdo”.³⁵ Así, por ejemplo, se disuelve poco a poco a través de la digitalización la metáfora de la “escritura como huella” y “acuñación duradera”. Aleida Assmann habla de una “transformación de la consistencia del espacio de la memoria.”³⁶ Pero esto supone también que el sentido propio de lo mediático puede ser más fácilmente reconocido; aquí se esconde un fortalecimiento de la conciencia ilustrada.

Se puede afirmar con buenas razones que la medialidad es la condición de posibilidad de la experiencia en absoluto. Necesitamos distanciamiento reflexivo no sólo para penetrar lo inconcebible; lo necesitamos siempre para poder concebir cualquier cosa. El acceso al mundo sólo existe a través de instancias simbolizadoras de la mediación. Sin medios no hay realidad, es decir, no hay orientación ni acción en la realidad. Según Ernst Cassirer, los medios concretizan los rendimientos del conocimiento. Producen, según sus respectivas reglas formales, unos “logros propios constitutivos de sentido”.³⁷ Los “órdenes del mundo”³⁸ se producen por lo

³⁵ Tim RAUPACH, *Die autopoietische Kulturindustrie*, Dissertation, Hildesheim 2007, pág. 102.

³⁶ Aleida ASSMANN, op. cit., pág. 410.

³⁷ Estos logros son descritos como algo se coloca entre el hombre y la realidad o como algo que constituye su propia realidad, que posteriormente en un proceso de apropiación se convierte en nuestra realidad.

general sólo a través de los medios. El recuerdo cultural de corta duración parece volverse hoy más importante que el recuerdo de larga duración. Deberíamos, por tanto, reflexionar sobre estrategias para estabilizar el recuerdo medial a través del recuerdo de corta duración.

Traducción del alemán de José A. Zamora

³⁸ Klaus WIEGERLING, "Medienethik als Symbolphilosophie – Handeln im Zeitalter virtueller Welt-erzeugungen und und Weltordnungen", en *Concordia. Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 42, 2002 (págs. 43-61), aquí pág. 47.

COOPTACIÓN Y CAPACIDAD DE RESISTENCIA: OBSERVACIONES SOBRE LAS TEORÍAS CRÍTICAS DE LA (INDUSTRIA DE LA) CULTURA

*Cooptation and Capacity of Resistance:
Observations on the Critical Theories of the (Industry of) Culture*

CHRISTINE RESCH*

c.resch@soz.uni-frankfurt.de

Recibido: 9 de julio de 2015

Aceptado: 28 de julio de 2015

RESUMEN

Este artículo analiza las aportaciones específicas de Siegfried Kracauer y Herbert Marcuse a la teoría crítica de la industria cultural. Aunque la teoría de Adorno, por lo general más conocida, recorre todo el texto como referencia ineludible, este pretende explorar las posibilidades de actualizar la teoría de la industria cultural en sus diferentes configuraciones para el análisis de las condiciones actualmente dominantes. Finalmente, bajo el lema de “industria cultural ampliada” realizaré un breve balance y formularé una propuesta programática.

Palabras clave: industria cultural; teoría crítica; Siegfried Kracauer; Herbert Marcuse; Jacques Offenbach; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; arte; memoria.

ABSTRACT

This article analyzes the specific contributions of Siegfried Kracauer and Herbert Marcuse to a critical theory of cultural industry. Although the theory of Adorno, usually better known, constitutes an essential reference to throughout the text, its aim is to explore the possibilities of updating the theory of cultural industry in other different configurations for analysis of currently dominant conditions. Finally, under the motto of “extended culture industry”, it makes a brief balance and formulates a programmatic proposal.

Key words: cultural industry; critical theory; Siegfried Kracauer; Herbert Marcuse; Jacques Offenbach; Theodor W. Adorno; Max Horkheimer; art; memory.

* Goethe Universität Frankfurt am Main (Alemania).

“Industria cultural” es un concepto creado por Max Horkheimer, al menos eso es lo sugieren unas notas en un manuscrito. El análisis de su contenido lleva el sello de Theodor W. Adorno. El capítulo “Industria cultural: Ilustración como engaño de masas”, que es atribuido a Adorno y forma parte de la *Dialéctica de la Ilustración*¹ escrita conjuntamente con Max Horkheimer, tan sólo es el exponente más conocido. En el pensamiento de Adorno ya existía hacía tiempo si no el concepto, sí al menos el objeto. Sus análisis de la industria cultural comienzan en los años 1920 y comprenden las interpretaciones del Jazz y de Wagner escritas en los años 1930. En EEUU Adorno continúa los trabajos sobre el tema no sólo en el mencionado capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración*; tampoco acaban con él. Hasta su muerte reflexiona sobre la industria cultural y completa los análisis con otros ejemplos. Sin embargo, desde el punto de teórico, el concepto prácticamente no siguió desarrollándose.

A la vista de la significación que Adorno concede a este tema puede resultar extraño desarrollar una contribución sobre teoría de la industria cultural con Siegfried Kracauer y Herbert Marcuse. Que yo vaya a hacer esto tiene varios motivos. Soy coautora de un artículo sobre la teoría de la industria cultural en el sentido planteado por Adorno², y no deseo repetirlo aquí. A eso se añade que las consideraciones de Kracauer y Marcuse, al menos en el espacio de habla alemana, poseen un estatus secundario. Reconstruir y discutir las diferentes posiciones y debates de los protagonistas de la primera Teoría Crítica me parece que sirve para preguntarse por las posibilidades de actualizar la teoría de la industria cultural en sus diferentes configuraciones para el análisis de las condiciones actualmente dominantes. No obstante, la teoría de Adorno, aunque tan solo sea por mencionarlo de manera preliminar, recorre toda la contribución como referencia ineludible.

La contribución se subdivide en dos apartados pequeños y en dos grandes. Comenzaré con una breve réplica a las características más importantes de la teoría de la industria cultural de Adorno. Después expondré la forma de proceder de

¹ HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944/47], en M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, vol. 5: *Dialektik der Aufklärung und Schriften* 1940-1950, Frankfurt: Fischer, 1987, págs. 16-290.

² Christine RESCH y Heinz STEINERT, “Kulturindustrie: Konflikte um die Produktionsmittel der gebildeten Klasse”, en *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie. Traditionen und Perspektiven der Kritischen Theorie*, ed. de A. Demirović, Stuttgart: Metzler, 2003, págs. 312-339. (trad. en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (3) 2011: “Industria Cultural: conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta”, págs. 24-60. (http://constelaciones-rtc.net/03/03_03.pdf).

Kracauer tomando como ejemplo su estudio sobre Jacques Offenbach. El conflicto con Adorno resulta apropiado para explicitar los diferentes conceptos de arte de ambos autores. En la tercera parte expondré la posición de Marcuse. Sus consideraciones sobre la cultura reflejan que su concepto de arte se ha transformado a lo largo del tiempo y que a finales de los años 1960 su posición casi había dado un vuelco respecto a lo que defendía en los años 1930. Quisiera hacer una propuesta de comprensión de este vuelco. Finalmente, bajo el lema de “industria cultural ampliada” realizaré un breve balance y formularé una propuesta programática. El enfoque bajo el que realizaré todo esto será el de explorar las posibilidades que ofrecen los diferentes modelos conceptuales de los protagonistas de la primera Teoría Crítica para un análisis de la industria cultural bajo las condiciones actuales, esto es, la industria cultural en el neoliberalismo.

1 UNA RÉPLICA BREVÍSIMA A LA TEORÍA DE LA INDUSTRIA CULTURAL DE THEODOR W. ADORNO

Aunque sea inusual, esta contribución da por supuesto el conocimiento de la teoría de Adorno sobre la industria cultural. Adorno constituye el “centro de gravitación” de esta presentación, pero su teoría no será reconstruida e interpretada de modo detallado. Sin embargo, quiero al menos referirme a algunos de los aspectos determinantes de la industria cultural en el pensamiento de Adorno para actualizarlos de cara a las comparaciones con los otros teóricos. Lo haré reproduciendo algunos de los “enunciados de advertencia” de nuestro artículo.

La industria cultural no es una teoría de los medios de comunicación, sino que abarca aquello que habitualmente no está subsumido bajo el concepto de “medios”. El capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* comienza con ejemplos de arquitectura. La industria cultural tampoco está referida, tal como refleja el uso habitual en nuestros días, a la gestión y administración de instituciones culturales o a la producción de contenidos culturales. De lo que trata es de la producción pública de conocimiento bajo los imperativos de la forma de la mercancía, no de la forma de producción de la economía del conocimiento.

La industria de la cultura no es lo opuesto al arte eterno. Adorno describe la manera como intentan rebelarse algunos artistas contra la industria cultural y también cómo otros se adaptan voluntariamente. Su crítica se dirige especialmente contra estos últimos.

La industria cultural no es un concepto para denostar a la masa entontecida. Si alguien es denostado, esos son los intelectuales que se orientan por los criterios para los que (supuestamente) existe un mercado. Lo que Adorno analiza como propio de la industria cultural es la búsqueda codiciosa de que algo sea vendible en vez de desarrollar las fuerzas productivas (estéticas).

La crítica de la industria cultural no significa que se rechace el entretenimiento. Adorno valora el “sinsentido feliz”, esto es, el entretenimiento consecuente, y el arte corporal en el circo, que considera lo “mejor” de la industria cultural. Critica a esta última en cuanto entretenimiento malo, que hurta a los receptores experiencias relevantes.

Adorno toma las experiencias relevantes para su conceptualizadas de la fase fordista del capitalismo: la palabra clave más relevante para caracterizar ese contexto es la producción y el consumo de masas. El concepto de sociedad de clases se descarta en favor del de una “sociedad de clases medias nivelada” (Schelsky) o de un “aburguesamiento del proletariado”, como se decía en el contexto anglosajón. Horkheimer y Adorno analizan cómo se producen las masas y, al mismo tiempo, se reproduce la sociedad de clases. El estudio de Kracauer, adelantando lo que expondré más adelante, se refiere, junto a Jacques Offenbach, a una variante más temprana de la industria cultural, la fase liberal del capitalismo, en la que la sociedad de clases era evidente.

2 SIEGFRIED KRACAUER: JACQUES OFFENBACH Y EL PARÍS DE SU TIEMPO - Y EL CONFLICTO CON THEODOR W. ADORNO SOBRE UN ANÁLISIS ADECUADO DE LA MÚSICA

Kracauer escribe en el prólogo de su libro *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*:

“Esto significa entre otras cosas que aquí los lectores con un interés puramente musical no serán suficientemente atendidos. Están advertidos: aunque este libro no prescinde de la música de las operetas de Offenbach, sin embargo se abstiene, siendo fiel a su propósito, de hacer análisis e interpretaciones específicamente musicales.”³

Su propósito consiste en presentar una “biografía social”. En la figura de Offenbach ha de manifestarse la figura de la sociedad que Offenbach impulsó y que le

³ Siegfried KRACAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], en *Schriften*, ed. d. K. Witte, vol. 8. Frankfurt: Suhrkamp, 1980, pág. 9.

agitó. Kracauer pone especial acento en las relaciones entre la sociedad y Offenbach.⁴

Bajo el foco de la “industria cultural” haremos balance de cómo ejecuta el trabajo. Kracauer sitúa la creación de Offenbach en el París de su tiempo, como ya dice el subtítulo de su obra. Presenta una historia social junto al análisis de los contenidos que Offenbach y, podría añadirse, los libretistas tratan en las operetas. Relaciona el éxito y el fracaso de Offenbach con los desarrollos políticos y, desde un punto de vista socio-estructural, lo ubica en los conflictos entre la nobleza, la burguesía, la bohemia y el proletariado (instrumentalizado por la burguesía). Para nuestro contexto resultan reveladoras las múltiples facetas en las que, mucho antes de la aparición del fordismo, describe el surgimiento de la industria cultural sin nombrar ese concepto. Aquí se inscribe el hecho de que Offenbach actuó como empresario, con quiebra incluida. También el culto a la fama forma parte de todo esto: en torno a su personalidad, pero también en torno a determinadas cantantes. La publicidad se vuelve ubicua (también para las artes). Aquí hay que sumar a los periodistas y cómo se transforma esta actividad profesional cuando a editores ingeniosos se les ocurre que los periódicos se pueden financiar por medio de los anuncios y no a través del precio de compra. Por último, aunque no por ello menos relevante, está el uso de la prensa por parte de los magnates financieros para lanzar sus jugadas. Mucho de esto nos recuerda a los juegos de azar, de modo parecido a lo que ocurrió antes de la actual crisis (la crisis de entonces “sólo” se hizo esperar hasta 1873). En una pequeña nota Kracauer pone en relación el atractivo de los balnearios, cosa que se puede mencionar en este contexto, con los casinos que había en todos ellos –baste recordar *El jugador* de Dostojevski. La vida de la gente que obtenía dinero rápido y disfrutaba a lo grande del lujo se asemejaba, según Kracauer, a una Offenbachiada. La imagen del “complejo industria cultural” es completada mediante las descripciones de la competencia entre salones y teatros, así como entre Offenbach y Johann Strauß.

La biografía social que realiza Kracauer puede ser leída de manera productiva como un estudio de las *condiciones de producción y recepción* en la industria cultural. Se describe a Offenbach como alguien que sabía utilizar en muchos aspectos esas condiciones. Pero, ¿se le puede caracterizar por ello de manera simplista como un trabajador de la industria cultural o, más precisamente, como un empresario de la industria de la cultura? Su oficio es la ironía y la parodia. Se burla en la misma

⁴ Ibid.

medida de la música (establecida) y de su público, y simultáneamente se somete a las convenciones que muestra. Según Kracauer, Offenbach le pone el espejo delante a la sociedad francesa del segundo imperio y, de esta manera, hace posible la reflexión sobre las formas de vida de sus receptores y sobre su consumo cultural. Estamos ante una forma de crítica irónica.

Adorno, que reclama una estética rigurosa de la obra de arte y sigue un concepto de arte según el cual las contradicciones sociales se muestran en la obra de arte lograda, no puede valorar un juego de este tipo con las oportunidades de la industria cultural. La crítica (y la adaptación) en el arte sólo se puede mostrar por medio de un análisis de la obra. La descripción de la esfera pública de la industria cultural es “irrelevante” si no se apoya en una interpretación del material estético/musical.

Retrospectivamente las palabras de Kracauer citadas más arriba, esto es, que no ofrece en el libro análisis específicamente musicales, casi puede leerse como unas instrucciones de lectura y una disculpa anticipada para su amigo Teddie, forma como llama a Adorno en sus cartas. Una vez que disponemos de la áspera crítica que Adorno formula en una carta a Kracauer (el intercambio epistolar se publicó en 2008)⁵, el prólogo de Kracauer adquiere esa significación añadida. En él avisa que ha previsto las expectativas de Adorno, pero que con razón no les da cumplimiento. Adorno no se deja impresionar por ello. Junto a otras muchas debilidades, ilustradas de manera meticulosa (lenguaje, conformismo, ingenuidad), Adorno se queja justamente de la falta de un análisis musical:

“Si la época realmente ha de ser ‘íntegramente construida’ en la obra, entonces eso sólo puede suceder allí donde de verdad ambas están mutuamente trabadas, esto es, en la configuración musical o más precisamente en el análisis técnico. Renunciar a él significa nada menos que establecer analogías o vagas relaciones en vez de determinaciones concluyentes. (...) La música es caracterizada de forma general y a menudo con una trivialidad que horroriza; como cuando se compara con Mozart y en ello se da por supuesta la imagen más convencional de Mozart; o cuando tú recubres la música con metáforas tan gratuitas como la de espíritu volátil.”⁶

La biografía de la sociedad que realiza Kracauer no jugará ningún papel en la elaboración de la teoría de la industria cultural llevada a cabo por Adorno. Si se

⁵ Theodor W. ADORNO y Siegfried KRACAUER, *Briefwechsel. „Der Riß der Welt geht auch durch mich“ 1923-1966*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

⁶ *Ibid.*, pág. 354.

prescinde del tono, la crítica en cuanto al contenido es acorde con los intereses teóricos de Adorno, con sus reflexiones y con su forma de proceder. Sólo a través del estudio riguroso de la partitura es posible identificar en las obras las dimensiones de industria cultural y los elementos sociales. Y justamente esto es lo que no realiza Kracauer.

Las diferentes aproximaciones a este ámbito elegidas por Adorno y Kracauer no pueden ser explicadas exclusivamente de manera biográfica. Sin embargo, resulta obvio el vínculo con la situación vital de cada uno. Tal como formula en unas cartas a Bloch y Löwenthal, Kracauer considera que una biografía de la época del segundo imperio tiene un mercado más seguro que las novelas que ha escrito con anterioridad y prevé contar con oportunidades internacionales. En razón de su situación económica precaria, Kracauer echa mano, lo mismo que Offenbach en su momento, de posibilidades que, con suerte, ofrece la industria cultural. Sin embargo, para la auto-descripción de Adorno resulta reveladora la anécdota que conocí a través de Steinert. Se refiere a una situación en la que Adorno discute un manuscrito con un potencial editor: “But Dr. Adorno, which public are you aiming at? Adorno miró al editor con tristeza, recogió sin pronunciar palabra el manuscrito y abandonó la editorial.”⁷ Aunque se trate de una anécdota, da en el blanco de la concepción de Adorno. Él no piensa en unos “destinatarios específicos”, tan sólo escribe simple y llanamente la “verdad”, esta es su posición.

Me parece que los recursos financieros de que disponen los intelectuales no pueden ser descalificados convirtiéndolos en una glosa marginal: la autonomía en el arte, la filosofía y la ciencia también hay que poder permitírsela. Adorno también consiguió establecerse rápidamente en América con ayuda de Horkheimer. Desde su expulsión por los nazis, Kracauer tuvo que luchar para asegurar su existencia. Tales experiencias hacen probable que se perciba de manera distinta la industria cultural, bien como medio de producción o como objeto de análisis.

A pesar de todas las diferencias y de toda la valoración del concepto “estricto” de arte de Adorno, hay razones a favor de tomar en consideración la investigación de Kracauer cuando se trata de plantear una teoría actual de la industria de la cultura: Kracauer investigó con precisión una variante de la industria cultural históricamente más temprana. Con ello consigue llamar la atención sobre otros mecanismos de esa industria. Empresarios de la industria cultural como Offenbach (y

⁷ Heinz STEINERT, *Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis: Dialektik der Aufklärung als Forschungsprogramm*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007, pág 24.

Johann Strauß) pudieron y debieron actuar de una manera distinta a como sucedería en el siglo XX. Esto se vuelve actual con el vigente neoliberalismo que propaga una empresarización de la fuerza de trabajo como moral laboral.

Kracauer retrotrae la recepción de la música de Offenbach a las posiciones sociales. En el siglo XIX la industria cultural no producía una “sociedad de clases medias nivelada”. No le correspondía la función ideológica de sostener una masa inespecífica y de esa manera negar y reproducir al mismo tiempo la sociedad de clases. Las luchas sociales constituían el objeto de las operetas de Offenbach, que de ese modo representaban una oferta a los receptores para reflexionar sobre su posición social en esas luchas. Esto no se producía a través de la forma de “literatura comprometida”, para la que Adorno tiene escasa consideración, sino a través de la forma de la ironía, para la que no obstante Adorno tampoco tiene excesivo aprecio. La reforzada escisión social promovida por la variante neoliberal del capitalismo hace que tenga sentido interrogar a la industria cultural actual sobre qué elementos ideológicos y qué elementos desveladores ofrece. ¿Ayuda la industria cultural a (re-)producir y, sin embargo, a comprender, por un lado, el desprecio a los pobres y la exclusión social exigidos políticamente y, por otro, la glorificación del exitoso heroísmo de la felicidad y la adaptación que reclama la presión al rendimiento? Esto creo que es una pregunta que se puede plantear con provecho a los diferentes géneros, desde las noticias hasta las películas de Hollywood.

En definitiva, Kracauer describe de manera plástica el juego que Jacques Offenbach practica con los asuntos y temas que elabora. Se trata de un juego con las situaciones de la estructura social. Si por un lado se burla de la cultura establecida y del poder, por otro necesita de la nobleza, de la burguesía emergente y de la bohemia como público. Con fino espíritu sabe utilizar las oportunidades que ofrece la industria de la cultura –sin excluir el error– y al mismo tiempo la socava socarronamente. El modelo de autonomía de Adorno ya no está disponible para la producción intelectual pública en el arte y la ciencia, en los medios y las artes populares de estos días. Incluso las variantes históricas del “arte autónomo” han sido cooptadas sin remedio, han ofrecido poca resistencia, especialmente inmanente, a las comercializaciones de la industria cultural. Ya sea Goethe, Mozart o el propio Adorno –todos son convertirlos en víctimas de aniversarios, moldeados como clásicos, comercializados en versiones “lo mejor de...”, etc.

De todo esto se puede colegir que es preciso conocer con rigor los diferentes modos de la industria cultural. Quien no quiera entregarse a ellos de manera inge-

nua ha de comprenderlos críticamente. De Kracauer aprendemos cómo Offenbach lucha por los medios de producción de la industria cultural. Quiere vivir de ellos y, sin embargo, realizar sus intereses y objetivos. Esto tiene lugar por medio de la pompa en la decoración de las piezas, el virtuosismo en la música y la ironía en el tema. Kracauer pone su atención en la contradicción entre cooptación y resistencia. Si no existe nada exterior a la industria de la cultura, y esta es mi tesis para el momento presente, entonces no debe minusvalorarse la manera como Kracauer se acerca a su objeto para la interpretación de la industria cultural actual y las posibles resistencias que han de realizarse en ella. En la parte final volveré sobre este asunto.

Pero de momento haremos un salto. El concepto de arte que voy a presentar ahora es el de Marcuse.

3 HERBERT MARCUSE: EL ARTE ENTRE AFIRMACIÓN Y REVOLUCIÓN

Lo que caracteriza a la teoría (de la industria) de la cultura de Marcuse es que oscila entre un concepto “sustancial” de arte y otro propio de la crítica de las ideologías. Cada uno de sus dos conceptos está en deuda con contextos políticos. Las teorías sobre el arte de los movimientos sociales, que de manera bastante más generosa que Adorno identifica como nuevo sujeto revolucionario, penetran en sus consideraciones más que el hecho de que él mismo defienda un determinado concepto de arte.

En la *Zeitschrift für Sozialforschung* se publica en 1937 la confrontación de Marcuse con la filosofía idealista bajo el título “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”⁸. En 1977 publica Marcuse “La permanencia del arte. Contra una determinada estética marxista”⁹. ¿Cómo puede entenderse la contradicción entre estos dos artículos, que queda reflejada en el título? El hecho de que el subtítulo de segundo artículo rece “Contra una determinada estética marxista”, no indica en ningún caso un abandono de posiciones materialista.

En los años 1930 se trataba de entender las condiciones que posibilitaron el ascenso del fascismo. Esto comprendía preguntas que van desde cómo se produce la adaptación hasta cómo se impone. En ese contexto –antes de comenzar la guerra y

⁸ Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur” [1937], en *Kultur und Gesellschaft 1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, págs. 56-101.

⁹ Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik” [1977], en *Schriften in 9 Bänden*, vol. 9: Konterrevolution und Revolte, Zeit-Messungen, Die Permanenz der Kunst. Lüneburg: zu Klampen/Springe, 2004, págs. 193-241.

de la Shoah— se origina el primero de los artículos. Sus consideraciones “Sobre la permanencia del arte” pertenecen a una situación completamente diferente desde el punto de vista histórico. A consecuencia del movimiento estudiantil se impuso en la izquierda una posición que categorizaba el arte burgués de manera indiferenciada como ideología y abogaba por su supresión. Marcuse contraataca defendiendo una autonomía del arte y manteniéndose fiel al arte como lugarteniente de la liberación mediante el recurso a la *Teoría Estética* de Adorno.

Bajo estas constelaciones políticas modificadas y dirigidas a otros destinatarios, Marcuse interpreta de manera diferente su presupuesto estético fundamental, que se mantiene prácticamente igual. Sobre la cultura afirmativa dice:

“Sin embargo, el idealismo burgués no es sólo una ideología: también expresa un estado de cosas justo. No sólo contiene la justificación de la forma de existencia dada, sino también el dolor por su existir; no sólo la tranquilización en lo que hay, sino también el recuerdo de lo que podría ser.”¹⁰

En “La permanencia del arte” hay una serie de pasajes que recogen variaciones de este supuesto fundamental. Citamos uno de ellos:

“El arte se encuentra bajo la ley de lo dado y, al mismo tiempo, trasciende esa ley. El concepto de arte en cuanto fuerza productiva esencialmente autónoma y negadora contradice la idea de una estética según la cual el arte cumple esencialmente una función dependiente, afirmativa e ideológica, es decir, que idealiza y disculpa la sociedad existente.”¹¹

En ambos artículos, se podría decir resumiendo, Marcuse subraya la contradicción: el arte y la cultura serían ideológicos y verdaderos, el arte y la cultura cumplen funciones afirmativas y están comprometidos con la liberación. La pequeña diferencia y sus grandes consecuencias consisten en que en su primer artículo atribuye la verdad del arte a la sociedad burguesa. Su material son las teorías idealistas del arte. El ascenso del fascismo marca el comienzo de la autosuspensión de la cultura afirmativa¹². La dialéctica de afirmación y liberación se habría vuelto obsoleta con el fascismo —ahí tan sólo queda el uso fascista. En el segundo artículo presupone que en el arte se trata de una verdad eterna. En su interpretación del *Werther* de Goethe lo formula de la siguiente manera: “La obra como un todo, sin embargo, está configurada de tal modo como destino de los amantes y de su propio en-

¹⁰ Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, op. cit., pág. 66s.

¹¹ Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst”, op. cit., pág. 204.

¹² Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, op. cit., pág. 92.

trono, que el destino del burgués resta un episodio.”¹³ El primer artículo finaliza con una utopía en la que se señalan las tareas de la cultura en una sociedad liberada: la configuración de los anhelos incumplidos, dado que en una sociedad liberada la muerte y la caducidad seguirán produciendo aflicción y sufrimiento¹⁴. El segundo artículo finaliza con una defensa del recuerdo, también del recuerdo del sufrimiento pasado, como condición para una revolución y una liberación quizás posible. Aquí emplea el tema que es central para Benjamin: en el arte se reflejaría la “ausencia de libertad de los individuos en una sociedad sin libertad”, el sufrimiento (pasado) podría ser preservado del olvido y de su cosificación.¹⁵

Marcuse pone el acento en ambos artículos en cada uno de los aspectos de la contradicción: mientras que en “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” domina la cooptación ideológica de la cultura burguesa como filtro de análisis, en “La permanencia del arte” interpreta la capacidad de resistencia contenida en la “obras” en cuanto verdad humanista, y por tanto no clasista, y ahistórica. Formulado de otra manera, en el “carácter afirmativo” resalta el aspecto de industria cultural, mientras que lo permanente responde a la estética de la obra de arte de Adorno. En el “carácter afirmativo” Marcuse describe el *empleo* (dominador) de la cultura. Aunque haya observaciones respecto a que esos empleos deben poder referirse a un equivalente en el contenido del artefacto, sin embargo, no ofrece interpretaciones consistentes de “obras”. En “La permanencia”, por el contrario, busca las dimensiones liberadoras *en la obra*. Que estas se realicen en la recepción es como mínimo algo subordinado: “El arte revolucionario puede volverse muy bien un *enemigo del pueblo*.”¹⁶ Sobre qué tipo de arte representa “la humanidad y la inhumanidad de todos los tiempos” emite juicios rápidos y expeditivos. Andy Warhol no forma parte de ese arte: “las latas de sopa expuestas no transmiten nada sobre la vida de los trabajadores fabriles que las producen.”¹⁷ Ciertamente esto es obvio, pero re-interpretado como crítica de la industria de la cultura es posible, por el contrario, sacar algo productivo de las latas de Warhol. Pero esto otra historia.

A diferencia de Adorno, quien introduce en sus análisis el hecho de que la división del trabajo y los recursos formativos vinculados a ella son el criterio decisivo para excluir al proletariado, la masa y las clases bajas de una recepción adecuada

¹³ Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst”, op. cit., pág. 213.

¹⁴ Herbert MARCUSE, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, op. cit., págs. 99s.

¹⁵ Herbert MARCUSE, “Die Permanenz der Kunst”, op. cit., pág. 241.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 219, cursiva en el original.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 228.

del arte, Marcuse no especifica esta cuestión. La ironía de este segundo artículo es que, aunque aporta argumentos de contenido contra los “intelectuales socialistas” que condenan el arte burgués como ideología, sin embargo, asume su modelo de vanguardia: el intelectual, en este caso Marcuse, sabe mejor que nadie lo que es bueno para la clase trabajadora, el pueblo y los oprimidos. Marcuse eleva esto a humanidad: el arte auténticamente revolucionario, lo repito, puede convertirse en enemigo del pueblo. El hecho de que también el arte esté sometido a las condiciones de la industria cultural, tal como Adorno incisivamente critica, es dejado de lado por mor de un adoctrinamiento de los críticos izquierdistas de las ideologías. Marcuse argumenta de manera unidimensional.

La propuesta (más dialéctica) de compromiso la elaboró él mismo, por cierto, en *Contrarrevolución y revuelta*¹⁸. En el artículo “Arte y revolución”, que forma parte del libro, dirigido a los movimientos estudiantiles de la revolución cultural, argumenta que el arte, siguiendo su propia lógica, apoya la liberación y no puede simplemente duplicar lo que expresan las fuerzas políticas como pretensión:

“El arte no puede representar la revolución, sólo puede señalarla en otro medio, en una forma estética, en la que el contenido político se vuelve *metapolítico* y está determinado por la necesidad inmanente del arte.”¹⁹

El arte es definido de modo fundamentalmente antagonista: la afirmación tiene su propia dialéctica; quiebra a través del “poder de lo negativo” la actitud afirmativa²⁰. En Marcuse el arte no deja de seguir siendo también expresión de humanidad, por ello es historizado y, al mismo tiempo, interpretado de manera a-histórica. Posee carácter de clase y, al mismo tiempo, lo trasciende. Y aquí, en contraposición a su artículo sobre la “cultura afirmativa”, salva la producción frente a la recepción: “A pesar de su empleo (feudal y burgués) como símbolo de estatus y elemento de consumo ostentativo, el arte conserva aquel extrañamiento respecto a la realidad establecida que es su origen.”²¹

En un balance de los tres artículos se pone de manifiesto que en Marcuse domina una argumentación política. Hace suya la posición de un consejero intelectual crítico y benevolente frente a los movimientos políticos de liberación. Su concepto de arte y de (industria de la) cultura adquiere su perfil propio cuando se incorpora a los destinatarios específicos de sus artículos en el análisis. Adorno defiende una

¹⁸ Herbert MARCUSE, *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

¹⁹ Herbert MARCUSE, “Kunst und Revolution”, en *Konterrevolution und Revolte*, op. cit., pág. 123.

²⁰ *Ibid.*, pág. 110.

²¹ *Ibid.*, pág. 115.

posición “más absoluta”. Pero dado que los debates sobre (industria de) la cultura en el ámbito público científico como en el periodístico se siguen desarrollando más desde un punto de vista normativo que analítico, sigue siendo actual que los conceptos interesados de arte que ponen la (industria de la) cultura al servicio de algo necesitan de un análisis de crítica de las ideologías. De Marcuse se puede aprender cómo se hace esto.

4 INDUSTRIA CULTURAL AMPLIADA

Heinz Steinert y yo siempre hemos argumentado que la teoría de la industria cultural no ha perdido actualidad alguna. Al contrario. En comparación con el fordismo la industria cultural se ha ampliado. Cada vez más ámbitos de la producción intelectual (en un sentido amplio de “trabajo de la mente”) son sometidos a los principios de la forma mercantil y burocrática. También en la ciencia, por darle un giro auto-reflexivo, posee mayor significación lo medible estandarizado que los contenidos. En la “industria cultural ampliada”, que forma parte de la fase actual del capitalismo, tampoco existe para los trabajadores del conocimiento ningún espacio exterior. La industria de la cultura nos fija los medios de producción a todos, tanto a los artistas como a los científicos, tanto a los diseñadores como a los arquitectos. Por lo menos, tal como Kracauer muestra en relación con Jacques Offenbach, en determinados grupos profesionales los medios de producción siguen siendo objeto de disputa y colisionan con la pretensión de aquellos trabajos que buscan ser todo lo libres que sea posible. Para el análisis científico de la industria cultural resultan interesantes las diferentes estrategias para moverse en ella, desde las actitudes de adaptación hasta las de (supuesto) rechazo, pasando por las irónicas.

Sin embargo, para el actual estudio sobre la industria cultural los trabajos de Adorno relacionados con este tema siguen siendo *el* punto de referencia teórico. Si tenemos en cuenta la medida en que se ha transformado el objeto de la industria cultural, resulta necesario, sin embargo, actualizar la teoría sobre ella. Me parece que una forma de proceder adecuada es incorporar los impulsos provenientes de otras teorías o sociologías de la cultura en las investigaciones. En relación con el ejemplo de los Estudios Culturales²² y de Bourdieu²³ he intentado mostrar esta

²² Christine RESCH, *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 1999.

forma de proceder. En esta contribución se ha explorado lo que se puede aprender de los protagonistas de la Teoría Crítica para una teoría actual de la industria cultural.

Si existe acuerdo sobre que la industria cultural es una forma casi universal de socialización, tanto la producción (incluyendo las interpretaciones de los artefactos) como la distribución y la recepción deben convertirse en objeto de los estudios. Al respecto la industria cultural posee condiciones históricas y sociales específicas. Los representantes de la Teoría Crítica han acentuado de manera diferente aquello que han convertido en objeto de su consideración: Kracauer determinó su centro de gravedad desde un punto de vista sociohistórico y socioestructural. Löwenthal, por mencionarlo de pasada, adoptó un procedimiento de análisis temático e incorporó, al menos de manera programática, la recepción (la cual a su vez ha sido colocada en el centro por los Estudios Culturales, en parte tomando a Löwenthal como referente). Marcuse es quien asumió de modo más intenso la posición de consejero intelectual de los grupos políticos de izquierda y reflexionó sobre sus actitudes obvias y a veces sólo presuntamente contestatarias. Considero que con ello está poniendo el instrumental teórico y conceptual necesario a disposición de una interpretación autorreflexiva de la propia posición. Junto a Kracauer, Benjamin, al que no me he referido aquí, es alguien que puede sacar muy tempranamente algo productivo de las formas de resistencia de la industria cultural; finalmente Adorno persigue en los artefactos el aspecto de industria cultural y el aspecto artístico (en cuanto resistentes y críticos). Esto tampoco debemos infravalorarlo, por muy difícil que sea. Seguramente no siempre será posible incorporar todas las perspectivas cuando nos ocupamos con la industria cultural, pero hay que mantener la pretensión, creo, de incorporar en los análisis las interpretaciones de los artefactos, las condiciones de producción y recepción, así como de las formas de distribución, inclusive las críticas profesionales.

Los análisis de la (industria de la) cultura son importantes, pero dan mucho trabajo, por modificar una consigna de Karl Valentin. ("El arte es bello, pero da mucho trabajo").

Teniendo en cuenta todas las diferencias en los contenidos y en el estilo, la insistencia en la necesidad de la crítica ideológica mantiene unidos los trabajos de los teóricos mencionados. Esto se corresponde con las exigencias actuales dirigidas

²³ Christine RESCH, *Schöner Wohnen. Zur Kritik von Bourdieu's „feinen Unterschieden“*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2012.

a los análisis culturales. A pesar de los conflictos que han dirimido los representantes de la Teoría Crítica, tienen en común haber ofrecido una teoría de la industria cultural que brinda patrones bastante generales para los análisis de la actual industria de la cultura. Considero que en esto hay que seguir trabajando. O, como advierte Adorno concisamente al final del capítulo en la *Dialéctica de la Ilustración*, en el añadido mencionado en la primera publicación y luego eliminado: “continuar”.

Traducción del alemán: José A. Zamora

DE ADORNO A RANCIÈRE: POR UNA CRÍTICA DE LO ESTÉTICO

From Adorno to Rancière: towards a critique of aesthetics

SILVIA L. LÓPEZ*

slopez@carleton.edu

Recibido: 13 de julio de 2015

Aceptado: 2 de septiembre de 2015

RESUMEN

A partir de uno de los últimos ensayos estéticos de Adorno sobre el desdibujamiento de los límites** de las artes, este artículo retoma el reto de pensar la teoría estética después de y con Adorno. Dos fenómenos en los extremos del continuo “arte”, el arte de instalación y el objeto literario, invitan a repensar la relación entre el objeto artístico y su teorización e inserción en el continuum estético de la modernidad capitalista. Entre el deslindamiento de las artes en Adorno y el régimen estético de Rancière encontramos una preocupación común: la impugnación de la teoría estética tradicional para la comprensión de la política del disenso artístico.

Palabras clave: Adorno; Rancière; deshilachamiento de las artes; régimen estético; literatura mundial; intermedialidad.

ABSTRACT

Taking as a point of departure Adorno's essay on the fraying of the arts, the article explores thinking aesthetics after, but with Adorno. Setting the artistic continuum in capitalist modernity between two extremes, that of the literary ob-

* Profesora de Humanidades y Español, Carleton College, Minnesota, EEUU.

El presente trabajo es la versión española de un texto que será publicado en 2017 en el segundo volumen de Ullrich Bauer, Uwe Bittlingmeyer, Alex Demirovic, Tatjana Freytag (eds.): *Handbuch Kritische Theorie*, 3 vols., Wiesbaden: VS, 2016, 2017 y 2018.

** El término alemán empleado por Th. W. Adorno -*Verfransung*- es en cierto modo una creación *ad hoc* de difícil traducción con el que se designa el desdibujamiento de los límites de las artes particulares que se produce a partir su propia lógica evolutiva y de la participación en lo que, en principio, es extraño o ajeno a su género. De modo literal se podría traducir por desflecamiento, deshilachamiento o deshivanamiento. Deslindamiento nos parece que recoge la idea de desdibujamiento o volatización de los límites, aunque no se debería olvidar el elemento de participación en lo extraño al género particular, que no queda correctamente expresada con el término entrelazamiento que emplean otras traducciones (n. del t.).

ject on the one hand and of the art installation on the other, it invites to rethink the relationship between Adorno's diagnostics on art at the point of its fraying and Rancière's proposal of an aesthetic regime of art. Common to both thinkers is the impugnation of traditional aesthetic theory in order to understand the politics of art's dissent.

Key words: Adorno; Rancière; fraying of the arts; aesthetic regime; world literature; intermediality.

1 NACH ADORNO*

Pensar el arte en la estela de Adorno evoca –de acuerdo con las diferentes significaciones de la palabra alemana *nach*– una serie de figuras temporales y afectivas. Significa ante todo dos cosas: pensar sobre el arte después de Adorno y pensar sobre el arte en consonancia con él y con su pensamiento. El primer aspecto es inevitable por motivos puramente históricos: debido a los desarrollos artísticos y teóricos que se han producido desde que Adorno escribiera sus últimas reflexiones sobre estética hace ya más de cuarenta años. La segunda significación de esta expresión –pensar el arte *con* Adorno– remite a una comprensión del régimen del arte que, en todas sus formas y transformaciones, continúa cifrando el lenguaje y la forma artística a través del desgarramiento del mundo social. Por ello la indisoluble dualidad de pensar el arte en la estela de Adorno no sólo refleja una determinada comprensión de la historia de la producción artística, sino que además está unida a la historicidad y a la política del régimen del arte tal y como se articula en la configuración actual de la modernización capitalista. Desde este punto de vista es posible entender las reflexiones de Adorno sobre el arte en su dimensión histórica y al mismo tiempo referirlas a la actualidad. Pese a ceñirse al horizonte de experiencia de las formas de praxis artística de su tiempo, las reflexiones de Adorno son actuales y relevantes en la medida en que exigen que la estética se distancie de su autocomprensión como una rama especializada de la filosofía académica y lleve a los fenómenos de que se ocupa a la autorreflexión. Exigir a la estética que haga justicia a la experiencia estética sin renunciar por ello a su carácter teórico nos sitúa ante una tarea conceptual enorme, que requiere confrontar constantemente las categorías tradicionales del arte con la concreción de la experiencia artística actual¹. La exi-

* El término alemán “nach” se traduce, según los casos, por “después de” o “en la estela de” (n. del t.).

¹ Cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, vol. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, págs. 391-393.

gencia de Adorno asume que la crítica y la comprensión de los fenómenos concretos son una y la misma cosa, y que su tarea consiste tanto en interpretar el funcionamiento interno de la obra de arte como en dilucidar su actualidad histórica, vinculando ambas dimensiones entre sí. Esta exigencia surge de la urgencia política de reivindicar no sólo la posibilidad del arte como conocimiento de su realidad histórica, sino también un pensamiento que rechaza toda restricción.

Quizá sea este el motivo por el que la fórmula del “nach Adorno” suponga un lastre para la teoría del arte actual: tanto si toma su teoría estética como punto de partida como si quiere romper radicalmente con ella, e incluso si intenta leerla a contrapelo para acabar siendo un mero complemento parcial de la misma. Pero la necesidad de esta confrontación con la estética de Adorno no debe ser malinterpretada como producto de una imposición autoritaria de la tradición académica. Es más bien indicativa de la situación actual de la teoría del arte que, incluso cuando niega la legitimidad de la exigencia con la que se la confronta, tiene que hacer frente a relaciones que no han podido ser dilucidadas mediante la pura reflexión teórica. En la medida en que la teoría del arte habita las contradicciones propias del terreno de la expresión, imita la contradicción de la praxis artística. Ese es el motivo por el que la propia teoría del arte –en el mejor sentido de un pensamiento crítico que, a partir de una contradicción irresoluble, intenta rendir cuentas de sus propias condiciones de posibilidad– debe convertirse en objeto de teorización.

Antes de continuar quisiera despejar el camino anticipando algunas de las preguntas que podrían dirigirse a esta interpretación. Los textos de Adorno no son una figura retórica, ni tampoco un método, una perspectiva o un sistema². La verdad a la que Adorno aspira no es una articulación totalizante de la relación entre un modo de producción y su reproducción, sino un contenido de verdad no-proposicional³ que rechaza la lógica positiva característica tanto de las ciencias naturales como de muchas formas antiguas y algunas más recientes de crítica marxista, desde Althusser hasta Jameson⁴. Del mismo modo, la dialéctica de Adorno no está reconciliada consigo misma ni con la grandeza y la autocomplacencia de un con-

² Para una contraposición de la comprensión de la dialéctica en Jameson y Adorno, cf. Robert HULLOT-KENTOR, “Suggested reading: Jameson on Adorno”, en *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 2006, págs. 220-233.

³ Cf. Gerhard RICHTER, “Aesthetic Theory and Non-propositional Truth Content”, en *Language without soil: Adorno and late philosophical modernity*, ed. de G. Richter, New York: Fordham University Press, 2010, págs. 131-146.

⁴ Este aspecto fue tematizado en muchas contribuciones del último número de la revista *Mediations. Journal of the Marxist Literary Group*, 24 (2).

cepto de verdad progresivo de tintes hegelianos. Para Adorno la dialéctica es de carácter negativo; no ofrece una resolución, una identidad definitiva entre sujeto y objeto ni un actor de la historia, porque reconoce que lo particular participa de su propia no-verdad en tanto que particular, como escribió en su borrador para la introducción de *Teoría estética*⁵. Esta dialéctica no dispone de una garantía abstracta basada en una visión del mundo, porque solo puede buscar la concordancia entre el concepto filosófico y su objeto en la explicación histórica y concreta de las cosas. La dialéctica, por tanto, no es una palabra mágica ni una operación cosificada, sino la posibilidad crítica de mantenerse en el interior del desarrollo de las cosas.

A continuación, no voy a presentar una gran narración sobre el capitalismo y la producción artística, y tampoco sobre el arte en su conjunto. La última tentativa titánica de describir la lógica cultural del capitalismo tardío como postmodernidad presentaba un escenario en el que la paródica *mise-en-scène* postmoderna se revelaba cada vez más una manifestación siempre-idéntica de la forma de la mercancía. En otras palabras, el funcionamiento estilístico y retórico del postmodernismo se alimentaba de su propia vaguedad, y dejaba en nuestras manos si había que interpretar su producción cultural como parodia crítica o como parodia de la crítica⁶. Ante esta situación Fredric Jameson⁷, con su gesto dialéctico omniabarcante, proclamaba un cambio de paradigma marcado, según él, por una nueva lógica espacial cuyo rasgo fundamental sería la pérdida de la historicidad.

Esta perspectiva implicaba el final de la mediación crítica inmanente entre los objetos culturales y las teorías correspondientes. En cuanto la lengua del postmodernismo pasó a ser la *lingua franca* de la industria académica, comenzó a mostrar signos de envejecimiento que reclamaban una nueva articulación para la siguiente fase en el desarrollo de las formas productivas. Esto dio lugar a un nuevo nexo entre objetos y teorías: el de la globalización y sus manifestaciones culturales. Pero este nuevo nexo entre objetos y teorías debe ser usado con precaución, y esto exige analizar minuciosamente todo intento de resolver por la vía rápida y de disciplinar la heteronomía de las praxis artísticas, pero también de la política teórica, en un

⁵ Cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., págs. 491-533.

⁶ Para una exposición completa de esta posición, cf. Jacques RANCIÈRE, "The Paradoxes of Political Art", en *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, ed. de S. Corcoran. London: Continuum, 2010, págs. 134-151.

⁷ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

mundo cuyas relaciones de poder no están estructuradas de forma plana, sino diferenciada. Retrospectivamente, se puede decir que la operación de espacialización llevada a cabo por la teoría postmoderna ha dificultado la comprensión de las obras de arte en tanto que formas culturales y espaciales específicas de la modernidad capitalista; ha eliminado la base a partir de la cual podía comprenderse la experiencia simultánea de las formas artísticas en las condiciones de posibilidad asimiladas de distintas partes del mundo como el elemento distintivo de la dinámica de la modernidad capitalista⁸.

Por estos motivos, en este ensayo quisiera analizar de forma crítica y polémica dos fenómenos que nos aproximan a la estética tardía de Adorno y, al mismo tiempo, nos exigen ir más allá de ella. El primero de estos fenómenos es el deslindamiento de las artes vinculado al surgimiento del arte post-conceptual – un arte que ya no utiliza ready-mades, sino que dispone su material como una serie de relaciones en el espacio del marco institucional de la exposición; en definitiva, lo que denominamos arte de instalación. El segundo fenómeno es la literatura, que bien puede considerarse el objeto artístico más concreto y acabado. Su capacidad de resistencia histórica y su especificidad la convierten en un desafío tanto para la comprensión de las artes actuales desde la perspectiva de su deslindamiento como para su teorización privilegiando el punto de vista de la experiencia subjetiva. El hecho de que se agrupe a estas dos formas heterónomas de mediación artística –el arte de instalación y la literatura– bajo el rótulo de arte, y sin embargo no puedan ser comprendidas con una teoría general del arte, constituye un problema teórico que exige repensar la estética más allá de las diversas manifestaciones del arte. Esta tarea requiere también una nueva periodización de la experiencia estética moderna: una periodización que pueda hacer justicia no sólo al deslindamiento de las artes en su materialización actual, sino también a la pervivencia de los géneros artísticos individuales en otros contextos, que se dan simultáneamente. Dicha periodización debe estar en condiciones de comprender lo estético en el contexto del capitalismo global y de su substrato sensorial y político; y, al mismo tiempo, debe reconocer la especificidad de las distintas formaciones culturales y facilitar su comprensión. Para que este replanteamiento de la estética sea posible, la teoría debe despojarse de su

⁸ Para una interpretación del capitalismo como una dinámica histórica específica, cf. Moishe POSTONE, *Time, labor and social domination: a reinterpretation of Marx's critical theory*. New York: Cambridge University Press, 1993.

camisa de fuerza como disciplina parcial, provinciana, para poder respirar por fin libremente.

2 INTERMEDIALIDAD: TIEMPO, ESPACIO Y EL ESTADO CRÍTICO DEL ARTE

Desde Adorno, las discusiones en teoría del arte se han centrado en los desafíos que plantea la dispersión de las formas de representación artística para los conceptos modernistas del objeto y el medio. Esto vale para todas las propuestas en las que el espacio de exposición se incorpora a la reflexión sobre la forma de representación artística, y en particular para la instalación, en la que estos conceptos se manifiestan en forma de intermedialidad⁹. La intermedialidad remite a un cambio de acento en la producción artística, a una tendencia que se aleja de objetos individuales y estáticos para aproximarse a la presentación de nuevas relaciones en el espacio y el tiempo. Estas formas de presentación pueden seguir líneas puramente espaciales, pero también lógicas o políticas. Las relaciones entre los materiales utilizados –textos, documentos fotográficos, performances, happenings, película y video– se exponen y se enmarcan en el espacio de la instalación¹⁰.

El surgimiento de un arte transnacional y transmedial, que parece contener una crítica de la institución en la forma de la propia instalación, rebasa tanto el vocabulario de una crítica de la “institución arte” –tal y como la plantearon y visibilizaron las vanguardias históricas según la lectura de Peter Bürger¹¹–, como la terminología paradigmáticamente funcionalista de Niklas Luhmann¹², que concibe el arte como sistema social. Las nuevas prácticas de instalación están inseparablemente unidas a la institución del espacio expositivo y contienen –a menudo de manera compleja– una reflexión sobre el contexto expositivo como parte de su propia estructura. Aquí podríamos remitir, por ejemplo, al espacio expositivo de la documenta de

⁹ En este texto no pretendo entrar en los debates de teoría del arte acerca del arte conceptual y el arte postconceptual. Estos debates han dominado la teoría del arte de finales del siglo XX y constituyen por sí mismos un campo de estudios. Más bien quisiera tomar el ejemplo del arte de instalación para subrayar algunos aspectos del deslindamiento de las artes y argumentar así por qué es necesario plantear una nueva comprensión del régimen del arte. Trataré este punto en la última parte de este ensayo.

¹⁰ Cf. Boris GROYS, “Introduction—Global Conceptualism Revisited”, en *e-flux journal* (2011), #29. <http://www.e-flux.com/journal/introduction—global-conceptualism-revisited/>. Consulta: 27 de agosto 2013.

¹¹ Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

¹² Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Kassel o a las muchas bienales, desde la de Venecia hasta la de São Paulo. La *mise-en-abyme* de estas representaciones artísticas es parte de las prácticas de un mercado internacional del arte en el que la exposición se coloca en el centro de la significación artística, el aparato de la crítica de arte sobredetermina los modos de interpretación y las redes de comisarios son las que producen literalmente el horizonte de las interpretaciones.

La contradicción interna de estas formas de praxis artística consiste en que absorben, resignifican y cuestionan los conceptos de medio, producto artístico y *site specificity*, y al mismo tiempo se insertan en espacios expositivos que despliegan y confinan institucionalmente su crítica. Esta contradicción rebasa el alcance conceptual de la historia y la crítica de arte moderna y canónica. Además, agudiza la problemática de la relación entre autonomía y experiencia estética, como también la discontinuidad en la que dicha relación supuestamente se basa.

Al final de su vida, y en el límite histórico de la experiencia de la modernidad, Adorno reflexionaba sobre el fenómeno del deslindamiento de las artes, que está a la base de lo que hoy es la compleja matriz del mundo de la instalación. En su ensayo tardío “El arte y las artes”, de 1967, reflexiona sobre la situación de las artes en esa época, y diagnostica un proceso de deslindamiento de las artes:

“En el desarrollo reciente se difuminan las fronteras entre los distintos géneros artísticos o, más exactamente: sus líneas de demarcación se deshilvanan. Las técnicas musicales se ven estimuladas por técnicas pictóricas como la denominada informal, pero también por la constricción del tipo de Mondrian. Parte de la música tiende al grafismo en su notación. Esta música no sólo se asemeja a figuras gráficas autónomas, sino que su elemento gráfico adquiere cierta autonomía respecto a la composición; esto se percibe tal vez con especial claridad en las obras del italiano Sylvano Bussotti, que se dedicaba al diseño antes de pasarse a la música. Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influido como principios constructivos en la prosa moderna, como en el caso de Hans G. Helms, compensando así el retroceso del contenido narrado. Por su parte, la pintura ya no quiere conformarse con la superficie. Mientras que se ha desprendido de la ilusión de la perspectiva espacial, ella misma se siente impulsada hacia el espacio; en este sentido cabría mencionar a Nesch o las descomunales imágenes de Bernhard Schulze.”¹³

¹³ Theodor W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, págs. 158- 182, aquí pág. 158).

El deslindamiento de las artes, a cuya intensificación asistió Adorno, aún no conocía el proceso de la revolución digital, que lo ha llevado a alcanzar nuevas cotas en nuestros días. Por ello el deslindamiento debe ser comprendido históricamente, analizando sus motivos internos. Adorno describe, por ejemplo, cómo la pintura comienza a buscar una nueva dimensionalidad una vez que pierde el principio de organización de la perspectiva; o cómo la música buscó nuevas respuestas a la pérdida de la armonía y de sus formas originarias¹⁴. Lo decisivo aquí no es el propio deslindamiento de las artes, que parece remontarse hasta el siglo XIX, sino su relación con las diferentes problemáticas históricas del arte¹⁵. Mientras que la rebelión romántica contra la estandarización enfatiza lo subjetivo, los fenómenos más recientes parecen buscar la heterogeneidad para afirmarse como arte en un mundo altamente racionalizado¹⁶. “De acuerdo con su indisoluble participación en la realidad empírica, el arte sólo existe en las artes, cuya discontinua relación entre sí viene marcada por la realidad empírica exterior al arte”¹⁷. Frente al *establishment* de la crítica conservadora, hostil al cambio, que siempre reacciona a las transformaciones con la pregunta: “¿es esto aún arte?”, Adorno plantea una conclusión categórica. Interpreta el deslindamiento de las artes, del que tomó conciencia al final de su vida, como una huida de “la prisión ideológica del arte, que llega hasta su propia constitución como arte, es decir, como una esfera autárquica del espíritu. Es como si los géneros artísticos, al rehusar una figura de perfiles claramente definidos, corroyeran el concepto mismo de arte”¹⁸. Quizá la célebre frase sobre la imposibilidad del arte después de Auschwitz encuentre en este texto su significación más tangible: Según Adorno, el “ineluctable carácter de apariencia” que distingue al arte se convierte “en un escándalo ante la supremacía de la realidad económica y política, que convierte la apariencia estética –siquiera como idea– en un sarcasmo”¹⁹. Esto no debe interpretarse como la proclamación de un nuevo fin del arte, sino como una acusación contra su falsa destrucción. La astucia ideológica del arte queda al descubierto en la confrontación de la praxis artística con su propia impo-

¹⁴ Cf. *ibid.*, pág. 160.

¹⁵ Uno de los grandes logros de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la producción artística es que tematiza el deslindamiento de las artes en relación con sus transformaciones relacionadas con el desarrollo tecnológico. Desde otra tradición, y con un gesto más amplio, Jacques Rancière ha retomado recientemente esta temática. Volveré sobre estos dos autores en la parte final del ensayo.

¹⁶ Cf. *ibid.*, sobre todo pág. 181.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 177.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 179.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 181.

sibilidad para constituirse como arte, y no como mera protesta vanguardista contra la separación entre arte y vida.

Desde la perspectiva de su estética de la instalación, Juliane Rebentisch²⁰ (2003) ofrece una lectura en profundidad del texto de Adorno. En ella sitúa a Adorno en la tradición de la teoría del arte de la modernidad tardía, y en particular en la de Clement Greenberg. Rebentisch intenta mostrar que las teorías materialistas, centradas en la producción y basadas en un concepto de progreso en el arte, dificultan nuestra comprensión de la intermedialidad artística. Pero al mismo tiempo quiere disociar a Adorno de aquellas corrientes que consideran el deslindamiento de las artes como un síntoma de decadencia y una amenaza para el carácter medial específico de las formas artísticas. Sin embargo, Rebentisch pasa por alto que, para Adorno, el deslindamiento de las artes es un desarrollo Inmanente de las formas artísticas. Lo considera una reacción de dichas formas a la realidad económica y social en la que se encuentran. Además, Rebentisch se equivoca al atribuir al concepto de progreso de Adorno un carácter teleológico. Está claro que no se trata de un concepto teleológico que subsume el material artístico bajo formas nuevas y cada vez más perfeccionadas y que finalmente entraría en un proceso de descomposición. Muy al contrario, para Adorno el progreso se basa en la relación entre los desarrollos artísticos y sus condiciones de posibilidad – y esa posibilidad se estaba cerrando, como tuvo que constatar al final de su vida.

Para no malinterpretar el texto de Adorno como síntoma de una inclinación tardía a la estética post-vanguardista, Rebentisch se esmera en mostrar que este texto no supone una ruptura, sino una continuación de las reflexiones estéticas de Adorno. Estas reflexiones se enmarcan en una comprensión más amplia del progreso en términos de filosofía de la historia; una comprensión que no sólo determina su interpretación del deslindamiento de las artes, sino que también constituye el trasfondo desde el que concibe la relación entre autonomía estética y experiencia. Rebentisch afirma que sólo tomando distancia de la idea de progreso en el desarrollo artístico será posible una nueva comprensión de los conceptos de autonomía y experiencia estética. Caracteriza la autonomía como el “efecto de una relación con el objeto específicamente estética”²¹, como una invitación que transmite el sujeto de la experiencia artística en el momento del encuentro. Si bien el propio carácter de la instalación dificulta la definición del objeto artístico y su producción

²⁰ Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

²¹ Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, op. cit., pág. 130.

como un proceso cerrado, eso no invalida ni el principio de su producción como trabajo artístico ni permite teorizar de qué manera, desde el punto de vista del sujeto, el proceso de recomposición artística se relaciona con la posibilidad de la subjetividad en cuanto tal. Por eso parece que es precisamente el concepto adorniano de progreso –que no es teleológico²², sino que se desarrolla en relación con su corrupción en la sociedad burguesa– el que posibilitaría la comprensión del deslindamiento de las artes.

Por una parte, con su interpretación, Rebentisch quisiera situarse en la estela de la crítica de Albrecht Wellmer²³ al concepto adorniano de experiencia estética; por otra, intenta distanciarse de una teoría de la experiencia estética que implica un simple regreso al subjetivismo:

“Las obras de arte son “auténticamente” estéticas –por usar el concepto de Adorno–, no cuando están compuestas formalmente de una determinada manera, sino cuando permiten acceder a una experiencia determinada, específicamente estética. Pero partir de una teoría de la experiencia para oponerse a las interpretaciones de la autonomía estética que ofrecen la estética de los medios o la teoría del progreso no significa –como se podría temer– el regreso a un nuevo subjetivismo, sacrificando el discurso de la crítica artística y las cuestiones propias de la estética de la producción. [...] El error consistía en hacer frente a un objeto de evaluación crítica con categorías anteriores a la experiencia de dicho objeto; lo que se juzga ahora es, en cambio, el objeto como reflejo objetivo de la experiencia que produce.”²⁴

Rebentisch quiere ofrecer una definición relacional de la autonomía y la experiencia estética, que espacialice el encuentro estético de forma contingente, pero no arbitraria. Al mismo tiempo, con este planteamiento, intenta liberarse de las estrecheces de una tradición filosófica que insiste en transformar la teoría estética con sus propias categorías históricas, como progreso, objeto, autonomía o experiencia. Con el propósito de mantener el potencial crítico del arte y sus posibilidades políticas, autores como Rebentisch han buscado una vía intermedia entre la estética de la producción y la estética de la recepción, y lo han hecho repensando la

²² Cf. Theodor W. ADORNO, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, en *Nachgelassene Schriften*, Apto. 4, Vorlesungen (1964/65), vol. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

²³ Cf. Albrecht WELLMER, “Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität”, en *Adorno Konferenz 1983*, ed. de L. von Friedeburg y J. Habermas, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, págs. 138-176.

²⁴ Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, op. cit., pág. 135.

relación entre el objeto artístico y su encuentro con el sujeto²⁵. Lo que caracteriza todas estas tentativas, situadas en la tradición de la Escuela de Frankfurt, es la cuestión de cómo mantener una teoría estética crítica que se vea confirmada en la comprensión del encuentro entre sujeto y representación artística, y al mismo tiempo no se vea forzada a tener una comprensión inmanente de las obras de arte y de su relación con la realidad extra-estética –como sí que la tenía Adorno–.

Al subrayar que para ella el concepto de progreso en términos de filosofía de la historia supone un estorbo, Rebenisch excluye la cuestión que había ocupado a Adorno en “El arte y las artes” y en su teoría estética en general. Se trata de la relación entre el arte y la realidad social que lo produce, que no sólo está mediada por la forma y el material, sino también por el tiempo histórico y por ciertas categorías autorreflexivas que de ningún modo pueden tener el estatus de un a priori. La tarea de encontrar respuesta a estas cuestiones recae ahora sobre nosotros, siempre que estemos dispuestos a seguir compartiendo la actitud crítica de Adorno hacia el mundo capitalista, que habitamos tanto nosotros como las formas artísticas.

En el momento de su publicación, la posición del libro de Rebenisch era ambivalente. Por una parte, quería recuperar el análisis adorniano de las contradicciones del arte post-vanguardista, pero por otro rechazaba las asunciones fundamentales de su teoría respecto a la producción artística en el capitalismo contemporáneo. Su análisis del arte de instalación como problema estético, y por tanto filosófico, acababa teniendo que hacer frente a un problema que afecta a todas las teorías del arte que subrayan el aspecto subjetivo, ya sea enfatizando lo intersubjetivo o la relación con el objeto. En el momento en que la experiencia subjetiva se ve separada de su relación contradictoria e históricamente determinada con la realidad extra-artística en todas sus dimensiones materiales, surge de manera inevitable el problema del juicio – y con él el de su fundamentación. En último término, estas cuestiones nos llevan una vez más a la vieja cuestión del fundamento normativo de la teoría crítica. Desde el giro planteado por Habermas, este parece el dilema en el que se encuentra la tradición frankfurtiana, y en el terreno de la estética cabe dudar de si esto nos llevará a un resultado sustancialmente distinto del de la estética neokantiana²⁶.

²⁵ Martin SEEL (*Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003) ha intentado algo similar, pero desde otro punto de partida.

²⁶ Para una de las tentativas más recientes, cf. Christoph MENKE, *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.

En este sentido, la propuesta de Peter Osborne²⁷ para una filosofía del arte actual a la luz de la transnacionalización de la industria del arte y de su horizonte permite una valoración muy distinta de los análisis de Adorno y Benjamin. Y ello pese a que su comprensión del arte post-conceptual a grandes rasgos coincide con las aportaciones teóricas fundamentales de Rebenitsch²⁸. Al igual que la mayoría de teóricos del arte, Osborne reconoce que las condiciones mínimas de posibilidad del arte post-conceptual fueron heredadas del arte conceptual. Entre ellas se cuentan la conceptualidad, su dimensión estética irreducible (en el sentido de su necesidad de exposición espacio-temporal), su presentación crítica de material no-estético, que posibilita una ampliación del canon de las formas artísticas, y una unidad relacional de todas sus instancias materiales²⁹. La particularidad del planteamiento de Osborne reside en su insistencia en la cuestión de qué es lo que hace que el arte del presente sea contemporáneo. Esto desplaza el problema desde la experienciabilidad del lugar de la exposición hacia una tematización de la temporalidad, poniendo en primer plano la novedad cualitativa como elemento distintivo del presente y analiza cómo se pueden reformar, recontextualizar y reconfigurar en ella las significaciones políticas y las posibilidades de los sujetos sociales³⁰. De este modo recupera el tiempo, y con él la historia, en el mundo espacializado de la experiencia estética postmoderna. De acuerdo con Osborne, la experiencia de las obras de arte no las percibe únicamente como objetos expuestos en un espacio, sino en su determinación cualitativa en tanto que formas culturales históricamente específicas de la modernidad capitalista. En este sentido crítico, el arte contemporáneo es

“un arte geopolíticamente reflexivo en un presente histórico post-conceptual. Pero el presente histórico, al igual que el presente fenomenológico –cuya estructura se ve generalizada y complicada por el histórico–, consta siempre de tres partes. La priorización del “estar presente” (*presentness*) entre las múltiples temporalidades dentro de la lógica de lo contemporáneo, rearticula y pone de nuevo en marcha subjetivamente esta estructura temporal tripartita, pero no la puede reprimir.”³¹

En este punto Osborne recurre a las reflexiones de Walter Benjamin en el con-voluto D de la *Obra de los pasajes*, donde analiza la dimensión temporal del capita-

²⁷ Peter OSBORNE, *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

²⁸ Cf. *ibid.*, especialmente pág. 159.

²⁹ Cf. *ibid.*, pág. 48.

³⁰ Cf. *ibid.*, pág. 195.

³¹ Cf. *ibid.*, pág. 176.

lismo moderno en su relación con la experiencia de la obra de arte. Esta experiencia no sólo depende de determinadas tecnologías históricas y de su marco institucional, sino que está constituida por una constelación de formas de apercepción temporales que caracterizan la experiencia artística en la modernidad: distracción, aburrimiento, absorción e inmersión son las “temporalidades de la atención”³² que despuntan en el umbral de la experiencia de lo nuevo. Si para Benjamin el cine era el escenario de una recepción distraída, este escenario no ha dejado de transformarse en nuestra experiencia del arte y determina el modo en el que hoy nos enfrentamos, por ejemplo, a una instalación. El funcionamiento político de estas temporalidades de la atención en el contexto histórico de la modernidad es lo que guía los análisis benjaminianos de este momento histórico y de las esperanzas utópicas recogidas en sus formas de temporalidad. Para Benjamin, el pasado, el presente y el futuro no constituyen una continuidad, del mismo modo que el concepto de progreso de Adorno no puede equipararse con la fábula ilustrada del progreso. Para Adorno y Benjamin, la experiencia de lo nuevo está siempre unida a la experiencia histórica de lo posible (de la utopía), y solo desde esta perspectiva puede reconocerse la construcción del pasado en relación con el presente. En este sentido revitaliza Osborne la irrecuperable semántica del progreso –que Rebenisch había reconocido en el lenguaje filosófico de Adorno– y la relanza preguntando por el modo de exponer el tiempo histórico en su constelación específicamente moderna, compuesta por pasado y futuro. De este modo, 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.

Esta problemática de la contemporaneidad de las formas artísticas como formas temporales de la modernidad capitalista es decisivo para entender por qué la literatura supone un desafío para las nuevas teorías del arte transnacional.

3 LITERATURA: LA “MUNDIALIZACIÓN” DE UN OBJETO

Los problemas de la teoría literaria en la era del arte transnacional no podrían ser más distintos de las dificultades de la teoría del arte de instalación. Si bien ambas –tanto la lengua literaria como la instalación– se han visto influidas a lo largo de su

³² Cf. *ibid.*, pág. 184.

historia por otras artes como la pintura y la música y el deslindamiento de sus géneros siempre ha sido parte integrante de sus formas experimentales, la experiencia específicamente literaria se desarrolla a partir de un objeto claramente delimitado y producido con un material lingüístico determinado. Al mismo tiempo la literatura, como el resto de las artes, circula en un mercado internacional que crea tendencias, promociona ciertos escritores, valora determinados estilos y en último término define un pequeño corpus literario que se nos presenta como literatura mundial.

El interés por la literatura como fenómeno global se remonta a Goethe, que, en 1827, en sus conversaciones con Eckermann, elogió el surgimiento de una literatura mundial. Veinte años más tarde, Marx y Engels tomarían también partido por una literatura mundial que surgiría de muchas literaturas locales que irían superando las limitaciones de las literaturas nacionales³³. La literatura desarrolló sus ambiciones internacionales en un momento en que la impresión de folletos, periódicos y manifiestos (entre ellos también el Manifiesto Comunista) comenzó a jugar un papel importante en el contexto de la industrialización de Inglaterra, del surgimiento de un público lector en Londres y París y de la organización de la clase trabajadora en Europa. Mientras que, en Inglaterra, la novela rosa reproducía el dilema de la familia burguesa moderna³⁴ regulando las necesidades y creando nuevos ámbitos temáticos para la sociedad industrial, en París las melodramáticas novelas por entregas de Eugène Sue (el primer autor de best-seller moderno) retrataban la brutal realidad social de la revolución industrial francesa. La literatura era por primera vez un fenómeno de masas, un territorio de clase en disputa, un centro para la producción de la subjetividad burguesa, un instrumento de los trabajadores para fortalecer su conciencia de clase y un campo de batalla cultural en el que distintos valores competían entre sí³⁵. La llamada a constituir una literatura mundial fue resultado del desarrollo del capitalismo moderno, del ascenso de la burguesía europea y del movimiento obrero internacional, como también del surgimiento de un mercado literario en las capitales europeas. En otras partes del mundo, marcadas por las luchas de independencia y por el surgimiento de nuevos estados nacionales, fueron las experiencias del colonialismo y el imperialismo las que marcaron el

³³ Cf. Franco MORETTI, "Conjectures on world literature", en *New Left Review* 1 (Jan-Feb, 2000), págs. 54-68, aquí pág. 54).

³⁴ Cf. Nancy ARMSTRONG, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1990.

³⁵ Cf. *ibid.*

papel de la literatura. En el México de principios del XIX, por ejemplo, poder imaginar la nación gracias a una cultura de prensa común fue decisivo para las élites coloniales durante la guerra de independencia contra España, y en las décadas sucesivas la literatura se convirtió en un medio crucial para la invención de una cultura nacional³⁶. En las naciones del nuevo mundo, en las que hasta finales de siglo la lectura fue algo reservado a las élites, la literatura era un lugar privilegiado para formar la cultura nacional. Esto revela que la idea de una literatura mundial se vuelve problemática en cuanto comprendemos el mundo como un mundo *común*, como un mundo en el que las diferentes experiencias del capitalismo y del imperialismo representan un desafío para nuestra comprensión de la relación entre cultura y sociedad en sus respectivas particularidades locales.

Si es cierto que la idea de literatura mundial muere con el momento histórico que la produjo, hoy el intento de pensar la literatura en un contexto global vuelve de la mano del discurso de la globalización y de los estudios postcoloniales. Si en las artes plásticas la internacionalización de las formas de expresión y de los mercados del arte tiende a producir un repertorio crítico coherente que se caracteriza por centrarse en los problemas específicos de los distintos regímenes artísticos y sus formas de representación, el intento de alcanzar una comprensión global de la literatura ha de hacer frente a desafíos de índole totalmente distinta.

La teoría literaria contemporánea no ha sido inmune a las presiones por hacer frente a los desafíos del discurso de la globalización, dando lugar a diferentes tentativas de comprender y teorizar su objeto en un contexto global. Críticos como Franco Moretti³⁷ y Pascale Casanova³⁸ se han embarcado en ambiciosos proyectos que aspiran a esbozar nuevos paradigmas para re-crear un discurso literario global y una terminología sistemática que permita comprender un mundo literario globalizado. Ambos pretenden articular nuevos modos de entender las funciones de la literatura, la historia y el orden mundial en el contexto de relaciones y redes de poder que dominan la circulación de las formas y el capital literario.

Franco Moretti propone un estudio comparado de la forma de la novela a partir de un análisis sistemático de una gran cantidad de estudios empíricos sobre la for-

³⁶ Cf. Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006 (*Comunidades imaginadas*, México: Fondo de cultura económica, 2010).

³⁷ Cf. por ejemplo Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, nueva ed., London: Verso, 2005 y *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

³⁸ Cf. Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999 y *The World Republic of Letters*. Convergences Series. Trad. de M. B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

ma de la novela en todo el mundo³⁹. Su propósito es ofrecer una explicación histórica de la evolución espacial y temporal de los diferentes géneros novelísticos. Para ello utiliza un modelo evolucionista en sentido estrictamente darwiniano-gaulliano, con el que intenta explicar por qué determinadas formas literarias se imponen y otras desaparecen a lo largo de la historia y a lo largo y ancho del planeta. Partiendo de una serie de datos empíricos que contienen mucho material que ha pasado desapercibido para la historia de la literatura, Moretti intenta entender las leyes que rigen el proceso de selección. Se pregunta cómo funcionan estas leyes cuando una forma novelística pasa de una cultura a otra, transformando en este tránsito su morfología. Para mostrar que nuestra comprensión de la forma de la novela se basa en una muestra muy limitada de este género literario, que básicamente la restringe al canon europeo, Moretti analiza la novela no-europea como producto de determinados encuentros entre realidades sociales extra-europeas y la forma europea de la novela. Su tesis es que la novela no-europea no es una simple variante del original europeo, sino que transforma el funcionamiento de la forma de la novela y con ello su morfología a escala mundial. El resultado es una nueva configuración de la literatura mundial que aspira a una comprensión materialista de la misma a través del análisis de su carácter global.

Desde el punto de vista sociológico, Moretti apenas ofrece más que corroboraciones empíricas de cosas que ya sabíamos. El encuentro entre una forma europea y realidades no-europeas produce formas que hacen que la novela europea aparezca como una excepción a la regla. Sin embargo, esta idea parece una asunción de partida del estudio de Moretti; no es tanto una verdadera conclusión como una premisa de su estudio de las mediaciones entre forma y realidad social en determinados contextos sociales y culturales. Más problemático resulta el hecho de que Moretti se inspire en el lenguaje de las ciencias naturales y la sociología empírica, que hace que someta su teoría a un vocabulario y una serie de prescripciones que la enredan en todo el entramado de prejuicios, consecuencias y contradicciones que implica la construcción metafórica del lenguaje de las ciencias naturales.

¿Qué es lo que aporta esta acumulación de datos sobre el itinerario de una forma a lo largo del planeta? ¿Cuáles son las consecuencias del uso que hace Moretti del método de unificación conceptual tomado de las ciencias naturales? Moretti

³⁹ Cf. Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, nueva ed., London: Verso, 2005.

subsume la forma de la novela bajo un “régimen de la visibilidad”⁴⁰ unitario. De este modo deja de lado los conflictos socio-económicos propios de cada uno de los contextos literarios locales, que no pueden ser unificados con un mapa del itinerario de una forma literaria sin hacer frente a la contradicción fundamental que supone la desigualdad global, la guerra y la injusticia. Adorno había advertido de que “el ideal de la unificación tomado de las ciencias naturales [...] no puede aplicarse sin más a una sociedad cuya unidad consiste precisamente en no ser unitaria”⁴¹. El contenido de verdad de esta advertencia vale también para una historia global de la literatura que aspira a la unificación a partir del itinerario migratorio de una forma literaria.

Quisiera mencionar tan solo un ejemplo del modo en que Moretti da cuenta de la novela latinoamericana. No sorprende que su modelo le lleve a analizar a Gabriel García Márquez, que en su estudio de la epopeya moderna⁴² emerge como una especie de héroe colombiano en el momento en el que los días de gloria de la novela moderna habían pasado. Desde entonces, según Moretti, la “especie Macondo” nos obliga a considerar la épica, no desde el centro del sistema mundial, sino desde su periferia⁴³. Pero, ¿es eso cierto? Quien conozca la literatura latinoamericana sabe que el retrato que Moretti ofrece de García Márquez se corresponde con la autocomprensión del boom, ocultando los debates sobre la estética del “realismo mágico”. Este boom, producto de un nicho internacional de mercado, fue producido y satisfecho por la industria editorial española en los años sesenta, permitiendo a una literatura que por aquel entonces no contaba con un público amplio alcanzar celebridad internacional⁴⁴. Pero esto tenía poco que ver con la transformación funcional de la novela de la mano de una generación de autores y autoras latinoamericanos que por primera vez en la historia de sus países podían vivir de su literatura. Más que una especie que había de relevar a la novela europea en el mundo

⁴⁰ Jacques RANCIÈRE, *Politik der Literatur*, ed. de P. Engelmann, trad. de R. Steurer. Wien: Passagen, 2008, pág. 30. Jacques Rancière desarrolla por primera vez este concepto en *El desacuerdo (Das Unvernehmen)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

⁴¹ Theodor W. ADORNO, “Zum Verhältnis von Psychologie und Soziologie”, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, vol. 8, *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pág. 45.

⁴² Cf. Franco MORETTI, *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.

⁴³ *Ibid.*, pág. 243.

⁴⁴ Para un análisis detallado de este boom como fenómeno político y económico, cf. Deborah COHN, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2012.

evolucionista de las formas literarias, estas novelas eran simplemente las primeras mercancías literarias que habían sido exportadas de Latinoamérica a Europa. Al dejar de lado el destino de la novela como forma cultural mercantil en este momento de la historia del capitalismo, Moretti encubre el modo en que la homogeneización cultural ha generado los regímenes de desigualdad en los que la cultura se produce hasta hoy. En todo caso, ni la inclusión de las novelas de García Márquez en el modelo que analiza el movimiento migratorio de las formas literarias ni la explicación sociológica de los mercados literarios internacionales da cuenta de lo *nuevo* de estas novelas. Lo novedoso en ellas es la articulación de la dinámica temporal de una simultaneidad de lo asimilado; es decir, de las distintas esferas culturales latinoamericanas, que chocan con una nueva forma de explotación en nombre del desarrollo capitalista. Este fenómeno está codificado en la figura de lo “real maravilloso”⁴⁵, que hace cristalizar en un nuevo lenguaje estético el dilema en que se encuentra toda la historia de Latinoamérica: la historia de una amalgama de colonialidad, resistencia y distintos universos que coexisten en un régimen de discontinuidad temporal que podemos reconocer en los elementos más improbables, pero absolutamente reales, de *Cien años de soledad*.

Pascale Casanova no entra en las formas literarias y restringe sus análisis de los movimientos de la literatura al mundo de los actores literarios nacionales. Estos se encuentran en una situación de competencia dentro de una institución literaria global cuyo centro es París (o Londres). Casanova afirma que existe “un 'mundo literario', un universo literario relativamente independiente del mundo cotidiano y sus divisiones políticas, cuyas fronteras y cuyo funcionamiento no pueden retrotraerse al espacio político habitual”⁴⁶. Dentro de este espacio, las distintas luchas – políticas, sociales, nacionales, de género y étnicas – se desmontan, se diluyen, se deforman y se transforman hasta adquirir una lógica literaria. Esta lógica, que en buena medida es invisible, resulta más claramente reconocible para los actores más alejados de los grandes centros. Casanova no analiza el itinerario de las formas literarias a lo largo del tiempo y el espacio, sino el de los actores literarios, inevitablemente relacionados con los centros europeos del poder literario y sus formas de prestigio.

⁴⁵ Sobre el origen de esta expresión, que se transformaría en el popular concepto de “realismo mágico”, cf. Alejo CARPENTIER, “On the Marvelous Real in America”, en *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed de L. P. Zamora y W. B. Faris, Durham, NC: Duke University Press, 1995, págs. 75-88.

⁴⁶ Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, op.cit., pág. XII).

Lo verdaderamente importante en los planteamientos de Moretti y Casanova es el modo en que analizan la lógica empírica de la globalización. Casanova remite a una selección de diferentes tradiciones para presentar el proceso de acumulación de la auto-representación de los actores literarios en relación al tiempo literario del meridiano de Greenwich. Los más alejados de él –afirma Casanova– son los que ven con más claridad las formas de violencia y represión que operan en él. Casanova inventa un espacio de dimensiones planetarias, la *République mondiale des lettres*, que tiene como actores a escritores implicados en las luchas diferenciales del capital cultural por reevaluar sus propias soluciones formales con independencia del eje París-Londres. Mientras que, para Moretti, la forma literaria está literalmente encajada en la relación espacial entre centro y periferia, Casanova integra la dualidad de actor literario y nación en la relación competitiva entre centro y periferia, confinando el espacio del compromiso en el ámbito autónomo de la literatura global. Las operaciones teóricas de estos modelos dan lugar a una determinada comprensión de centro y periferia en la que, o bien se intenta relativizar la relevancia de la cultura europea, o bien se intentan sacar a la luz sus relaciones internas de poder. Pero, en último término, ambos modelos ratifican a Europa como el lugar desde el que entender los rasgos de la literatura en el contexto global.

El caso de Latinoamérica, su historia parece contradecir semejante consideración estructural e ideológica:

“Toda república tiene sus proscritos, como también sus desertores; y cada mundo tiene su afuera, en el que actúan los disidentes. Las instituciones han combatido la desertión y la divergencia mediante la represión y la cárcel. Al igual que otras formas de praxis, la literatura hizo lo que la institución exigía de ella, pero ha hecho también otras cosas. Ya utilicemos mapas, diagramas y árboles genealógicos o diseñemos repúblicas y territorios, olvidar estas formas de resistencia contra el orden de las cosas implica el riesgo de olvidar también el impulso de lo que una vez surgió como opción política.”⁴⁷

Desplazar el conflicto desde la formación social de la literatura en su contexto local a un ámbito separado, controlado desde París y Londres, oculta el disputado terreno cultural en que surgen estas literaturas, en las que se plasman desarrollos

⁴⁷ Graciela MONTALDO, “La explosión de la república, la desertión del mundo”, en *América Latina en la “literatura mundial”*, ed. de I. M. Sánchez-Prado, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, págs. 255-270, aquí pág. 268.

relacionados y desiguales y en las que se refleja de forma quebrada el orden mundial en su conjunto, y no sólo el de una república literaria mundial.

Tanto si el movimiento del centro a la periferia se entiende a través de una forma literaria transversal en el espacio global –como en Moretti– o de la mano de un actor literario que se encuentra en un universo horizontal múltiple –como en Casanova–, las diversas restricciones del funcionamiento de la literatura fuera de Europa no sólo están dominadas por un centro europeo diseminador, sino que de este modo ambos modelos espacializan las restricciones de la literatura en lugar de entenderlas desde la dinámica histórica común del capitalismo. Este modelo de crítica literaria marxista no se encuentra *después* de Adorno, sino que ha regresado a posiciones teóricas anteriores a las suyas: las de un sociologismo positivista que no aporta nada a la comprensión del funcionamiento estético y político de la literatura como fenómeno local en un contexto global.

El mínimo que se le puede pedir a una teoría crítica de la producción cultural es que haga frente a la cuestión de la mediación. Es decir, que analice las relaciones que evidencian que nada se constituye de forma independiente y de por sí, rechazando la inmediatez de aquellas explicaciones externas a la lógica de la constitución de su objeto⁴⁸. La dialéctica entre sociedad e inmanencia tiene lugar en la constitución específica del objeto literario, donde no hay nada puramente Inmanente o completamente exteriorizable. Aquí es donde los intentos recientes de pensar la literatura en el contexto global se topan con los límites de su propio objeto.

Superar la disyunción entre análisis inmanente y análisis externo de la literatura en el marco del marxismo occidental no fue solo la gran contribución de la crítica inmanente de Adorno y Benjamin, sino también la de otros autores que han trabajado en la comprensión de la problemática relación entre literatura y realidad social. El crítico brasileño Roberto Schwarz, en su estudio sobre la importación de la novela en Brasil a finales de los años cincuenta, señala que

“la ficción literaria no es sólo un mundo imaginario, sino un mundo imaginario construido conforme a la lógica de la realidad, que representa un determinado momento y un determinado lugar dentro de la totalidad social y es ella misma objeto de discusión. Tanto el lugar de la realidad en la ficción literaria como el lugar de la ficción literaria en la realidad están determinados. Si bien las relacio-

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Metakritik der Erkenntnistheorie*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, vol. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, págs. 7-245.

nes entre literatura y la realidad pueden ser una vieja cuestión, lo cierto es que la articulación de sus estructuras no lo es.”⁴⁹

De acuerdo con Schwarz, esta articulación constituye un nuevo objeto teórico en el que la experiencia del capitalismo en la periferia se articula en su propia estructura formal y en los materiales que utiliza. A diferencia de Adorno y Benjamin, para Schwarz y la escuela de São Paulo el intento de reconocer el mundo en el objeto literario no era una cuestión de filosofía de la historia, sino que respondía a la necesidad de comprender una producción literaria que, a través de las transformaciones de la forma de la novela, reflejaba de forma distorsionada la vida social de Brasil. Esta necesidad permitió a los críticos de esta escuela pensar la forma de la novela de modo novedoso, y no sólo en relación con su figura europea. Más que leer las novelas desde la perspectiva de la literatura europea, críticos como Antônio Candido o Roberto Schwarz descubrieron que la comprensión de la relación entre la producción literaria y la realidad de Brasil sólo podía encontrarse en las formas literarias mismas. Por ejemplo, los ideales liberales del XIX estaban completamente fuera de lugar en una sociedad que seguía estructurada a partir de la esclavitud⁵⁰. Para entender esta realidad, escritores como Joaquim Machado de Assis plantearon soluciones formales que resultan desconcertantes si se las analiza desde las categorías del realismo europeo. Pero si sus propuestas se analizan como explicaciones de la irreconciliable confrontación entre el liberalismo europeo, tal y como se lo habían apropiado las élites brasileñas, y la realidad de Brasil en su situación local, puede reconocerse un nuevo planteamiento del realismo que da expresión a la realidad brasileña en su especificidad local. La ideología del liberalismo europeo funcionaba en la periferia del capitalismo como la ideología de una ideología; es decir, como una ideología de segundo grado, como una idea fuera de lugar que afecta de forma manifiesta a la producción literaria⁵¹.

El marxismo de la escuela de São Paulo desarrolló una lectura inmanente de la producción literaria cuyo análisis partía de las condiciones de un desarrollo combinado y desigual a nivel global. Pero al mismo tiempo había dejado atrás problemas que hoy regresan como nuevos sociologismos de la literatura global. En Brasil

⁴⁹ Roberto SCHWARZ, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, en *Que horas são? Ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, págs. 129-155, aquí pág. 143 y Roberto SCHWARZ, *Two Girls and Other Essays*, ed. e intr. de F. Mulhern. London: Verso, 2012, pág. 24.

⁵⁰ Cf. Roberto SCHWARZ, *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture. Critical Studies in Latin American and Iberian Culture*. London: Verso, 1992.

⁵¹ Cf. Roberto SCHWARZ, *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis*, trad. de J. Gledson. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

“nach Adorno” significaba antes de Adorno, pero también en armonía con él: en la búsqueda del mundo en el objeto. El verdadero carácter de una crítica dialéctica no es sino su forma desespacializada. Se trata de una epistemología descolonizadora que posibilita lecturas materialistas de Kafka, Brecht o Machado de Assis tanto en São Paulo como en Frankfurt, siempre que el ámbito de análisis sean las formas culturales y temporales integradas en la estructura de las relaciones capitalistas⁵².

4 BAJO EL SIGNO DE ARACNE

Con mis análisis del arte de instalación y de la literatura quería poner de manifiesto una serie de cuestiones teóricas fundamentales que no afectan solo al estudio de estas formas artísticas, sino que sólo pueden encontrar respuesta en un contexto más amplio. El problema es cómo pensar conjuntamente una forma artística como la literatura y formas artísticas intermedias que rebasan las definiciones tradicionales de objeto artístico y del arte mismo, manteniendo al mismo tiempo una comprensión del capitalismo como dinámica temporal. Esto exige analizar cómo ambas formas artísticas se insertan en la comprensión histórica de un régimen artístico que ha establecido una nueva experiencia de las formas artísticas en el contexto de la reorganización moderna del mundo sensible. En este nuevo régimen, las transformaciones de lo social no sólo pasan al primer plano en la experiencia estética colectiva, sino que la transforman activamente. Desde esta perspectiva podemos comprender cómo las condiciones materiales de lo sensible dan forma al tejido de la experiencia en la que ciertas formas, palabras, sonidos y movimientos son producidos y reconocidos como arte. Estas condiciones no sólo incluyen los espacios de las exposiciones y las performances, sino también nuestras formas afectivas y de percepción, así como las propias categorías con las que pensamos el arte y comprendemos las prácticas artísticas⁵³.

Esta comprensión del régimen artístico moderno –Jacques Rancière lo ha denominado el régimen estético del arte⁵⁴– encaja perfectamente en la comprensión de

⁵² Cf. Silvia L. LÓPEZ, “Peripheral Glances: Adorno’s Aesthetic Theory in Brazil”, en *Globalizing Critical Theory*, ed. e intr. de M. Pensky, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2005, págs. 241-251.

⁵³ Cf. Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Éditions Galilée, 2011, pág. X).

⁵⁴ Cf. Jacques RANCIÈRE, “The Politics of Literature”, en *SubStance* 33 (2004) 1, págs. 10-24, pág. 16.

la modernidad como una determinada forma de temporalidad. La semántica histórica ha revelado que fue en la Ilustración cuando el concepto de “modernidad” adquirió su significado cualitativo de novedad epocal, que implica una trascendencia orientada al futuro. Esta re-orientación del término sólo es posible una vez que la escatología cristiana ha sido superada y los progresos de las ciencias naturales han abierto un nuevo espacio semántico. En las últimas décadas del siglo XVIII, conceptos como “revolución”, “progreso”, “desarrollo”, “crisis”, “época” e “historia” adquirieron una significación histórica que antes no tenían. El tiempo ya no era el medio en el que tienen lugar todas las historias; el tiempo mismo adquiría una cualidad histórica, se convertía en una fuerza histórica y dinámica⁵⁵. Este desplazamiento semántico se corresponde con la temporalidad de la acumulación de capital y sus consecuencias sociales y políticas para la formación de las sociedades modernas. Lo que caracteriza la matriz histórica de la modernidad es una cualidad de la vida social que se distingue por un aprecio exclusivo de lo histórico y no solo de lo cronológico. Esto implica 1) una revalorización del presente respecto al pasado entendido como su negación, 2) la trascendencia, la apertura hacia un futuro indeterminado que sólo es posible cuando el presente es concebido como algo superable y como una amonestación retrospectiva respecto al pasado, y 3) una tendencia a eliminar el instante histórico entendido como una constante transición entre un pasado en continua transformación y un futuro indeterminado. De acuerdo con ello, la modernidad, como categoría de periodización, no debe ser entendida en el sentido de una subdivisión de los periodos históricos, sino como una ruptura en la cualidad del tiempo histórico mismo: como una ruptura característica del capitalismo como forma dinámica.

Mientras que la historicidad de la literatura europea, por ejemplo, se inscribe dentro del reordenamiento del mundo después de la revolución francesa, el surgimiento de la literatura en otras partes del mundo requiere analizar las diferentes mediaciones de sus condiciones de posibilidad –tal y como hemos visto en el caso de Brasil–. Lo importante es que el carácter histórico de la literatura como forma temporal de la modernidad no puede reducirse –como pretenden los sociólogos de la modernidad– a su surgimiento como institución cultural de las sociedades racionalizadas. Más bien requiere una comprensión política mucho más amplia del nuevo régimen de escritura que contrasta con la vieja modalidad de las bellas letras

⁵⁵ La descripción clásica de este proceso puede encontrarse en Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

propia de la representación literaria del *Ancien Régime* o de los regímenes de representación colonial en Latinoamérica. Las grandes transformaciones sociales y políticas del siglo XIX fueron aparejadas de una transformación en el modo en que percibimos la constitución estética de nuestro mundo. De acuerdo con Rancière, esta transformación produjo un régimen estético del arte que lo separó del viejo orden de la representación que admitía temas históricos, religiosos o mitológicos⁵⁶. La ruptura con este orden significaba que los artistas y escritores trataban ahora temas que antes se consideraban inapropiados. Encontraban su material, por ejemplo, en la vida de la gente sencilla, en el interior burgués, en las plazas de París o en la forma de la mercancía. Por primera vez en la historia de las formas y los modos de expresión artística se redefinieron las relaciones entre los signos y entre los sentidos. La nueva división del mundo sensible aunaba “formas de actividad, formas de visibilidad y formas de habla”⁵⁷ e implicaba un derrumbamiento radical del viejo orden: “El párroco ya no podía emplear palabras para hacer prédicas morales a la hija del plebeyo. Al crítico reaccionario ya no le servían tampoco para moralizar al escritor Flaubert y prescribirle los temas y personajes que tenía que utilizar. Sin embargo la hija del plebeyo, el escritor obrero y los trabajadores militantes estaban igualmente sometidos a las consecuencias del nuevo régimen de significación”⁵⁸. Rancière afirma que por primera vez

“un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte se constituye y se transforma absorbiendo las imágenes, los objetos y las performances que parecían las más opuestas a la idea de arte bello: figuras vulgares de los cuadros de género, exaltación de las actividades más prosaicas en versos carentes de métrica, acrobacias y gags de *music-hall*, edificios industriales y ritmos de máquinas, humo de trenes y barcos reproducido por un aparato mecánico, extravagantes inventarios de los accesorios de la vida de los pobres. [...] lejos de zozobrar con estas intrusiones de la prosa del mundo, el arte no cesa de redefinirse, intercambiando, por ejemplo, las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, construyendo su dominio propio desdibujando los rasgos que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico.”⁵⁹

⁵⁶ Cf. Jacques RANCIÈRE, “What aesthetics can mean”, en *From an aesthetic point of view. Philosophy, art and the senses*, ed. de P. Osborne, London: Serpent’s Tail, 2000, págs. 13-33, pág. 16.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 17.

⁵⁸ Jacques RANCIÈRE, “The Politics of Literature”, *op. cit.*, pág. 16.

⁵⁹ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis*, *op. cit.*, pág. 10-11; trad. cast., pág. 11-12.

Esta nueva división de lo sensible hace posible la formación de nuevas subjetividades y de nuevas posibilidades políticas. En este régimen estético, los discursos que absolutizan el arte coexisten con los que lo trivializan, y ambos deben disciplinarse para poder introducirse en el ámbito restrictivo de una filosofía que se dedica a pensar el arte.

En este contexto, el deslindamiento de las artes adquiere una dimensión histórica distinta. Como bien señaló Adorno, éste consistía en un proceso inmanente a la configuración moderna de las artes. “Sin saberlo, quizá las artes se deshilvanan también para eliminar esa diferencia de nombre de lo que se presenta bajo la misma denominación”⁶⁰. Adorno considera esta erosión como una forma de escapar de la prisión ideológica del arte corroyendo el concepto mismo de arte. El deslindamiento de las artes en la actualidad es continuación de un proceso que se remonta a la apertura de un continuum estético al comienzo del capitalismo moderno. Como ha señalado Rebenitsch, su inserción en una matriz cada vez más compleja de institucionalidad autorreflexiva sobredetermina el propio proceso de deslindamiento.

Pero no sólo el pensamiento estético de Adorno, sino también los trabajos de Walter Benjamin son imprescindibles para muchos intentos contemporáneos de comprender la relación entre las artes y su transformación en el capitalismo. Ya en los años 20 y 30, Benjamin se dedicó a la descomunal tarea que era analizar el París del XIX poniendo en relación la emergencia de la forma de la mercancía con las transformaciones del aparato sensorial urbano, el surgimiento de nuevas subjetividades y nuevas formas de experiencia histórica – todo ello enmarcado en la nueva configuración temporal de las sociedades capitalistas, en las que las formas artísticas eran parte de la experiencia estética de lo moderno⁶¹. Benjamin experimentó con nuevas formas de apercepción propias del equipamiento sensorial de la modernidad. Las puso en relación con el surgimiento de formas artísticas que podían ser reproducidas técnicamente y que parecían anunciar un nuevo potencial político, pero también con el modo en que transformaban el lenguaje de viejas formas artísticas como la poesía, y con el modo en que los objetos mismos comenzaron a adquirir un carácter fantasmagórico que era por sí mismo un fenómeno estético. A diferencia de Rancière, para el que la revolución del régimen estético representaba

⁶⁰ Theodor W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, op. cit., pág. 176.

⁶¹ Cf. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

una nueva articulación de la gente que anticipaba las revoluciones de mediados del XIX, para Benjamin significaba la pérdida de la experiencia histórica debido al surgimiento de la forma de la mercancía. Sin embargo, ambos ofrecen un concepto de estética que ya no puede ser entendido como un compartimento más de la experiencia, sino como la forma de experiencia característica de las sociedades capitalistas modernas en su conjunto. La gran contribución de Benjamin no fue, como se cree a menudo, señalar la destrucción del aura mediante la reproductibilidad técnica de la obra de arte -una tesis que no se sostiene en vista de las posibilidades de reauratización mediática-, sino descifrar la experiencia del mundo capitalista a través de las transformaciones de las formas de experiencia sensible y de sus consecuencias estéticas y políticas⁶². En este sentido, la fotografía y el cine no eran sólo desarrollos técnicos que producían nuevas formas artísticas democráticas con un potencial político; eran parte fundamental de la transformación material de la experiencia social ligada al descubrimiento de la electricidad y a las tecnologías de descorporalización -como la grabación de la voz humana-, que transformaron profundamente nuestra relación con el mundo y con los otros. En el momento en que surgieron, estas tecnologías dieron lugar a una nueva comprensión de la experiencia colectiva cuya dimensión política, sin embargo, no estaba necesariamente unida a la pérdida de la autenticidad y del valor ritual de culto unido a ella -como creía Benjamin-⁶³. Porque, en último término, la dimensión política de otras formas artísticas como la literatura nunca estuvo basada en un original irreproducible y aurático, sino en formas transformadas de colectividad posibilitadas por una nueva configuración del mundo sensible. La construcción quiástica que Benjamin hace de la experiencia filmica, según la cual ésta conducía a la estetización de la política -como en el caso del fascismo- o a la politización del arte -como auguraban sus propias experiencias con el cine en Rusia- se topó con sus límites en el horizonte de posibilidad histórico, que se cerró ante sus propios ojos cuando se reforzó el complejo de la industria cultural del nazismo.

Antes de que este horizonte se cerrara, en Hollywood los cineastas rusos experimentaron intensamente con las posibilidades que ofrecía la imagen animada. La

⁶² Para un análisis de este proceso de reauratización, cf. Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, págs. 183-188). Para una crítica de la tesis de la reproductibilidad, cf. Robert HULLOT-KENTOR, "Suggested reading: Jameson on Adorno", op. cit., págs. 136-153.

⁶³ Cf. Walter BENJAMIN, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung", en *Gesammelte Schriften*, ed de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, vol. VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, págs. 350-384.

gran admiración de Sergei Eisenstein por los dibujos animados y las figuras de Disney influyó en su comprensión del cine como arte de la imagen en movimiento. Estaba convencido de que la animación era el terreno en que el cine podría encontrar su forma adecuada. Para Eisenstein, como para muchos de sus contemporáneos rusos, la relevancia política del cine estribaba en su capacidad de poner en imágenes algo que no podía tener lugar en la realidad. Eso abría al cine la posibilidad de imaginar el futuro de otra forma⁶⁴. Para ellos, los espectadores de las primeras películas de animación no eran una masa adormecida y manipulada por el aparato fílmico, sino participantes reflexivos que reconocían las condiciones colectivas de su propia existencia en el pequeño ratón que intentaba hacer frente al orden del mundo. Mickey Maus y Charlie Chaplin encarnaban esa puerilidad [*Albernheit*] que Adorno consideraba el residuo mimético del arte⁶⁵. La rapidez con que todo esto se esfumó con la expansión del entretenimiento de Disney en la posguerra ya es otra historia. Aquí se trata de tener en cuenta que las transformaciones en las formas de percepción colectiva producidas por los nuevos desarrollos artísticos – como la imagen en movimiento – no sólo pueden explicarse desde el punto de vista del aparato.

Si esto se pone en relación con el caso de Eugène Sue y el controvertido terreno de la literatura de masas en el París de principios del XIX, nos obliga a considerar tanto la dinámica de las artes en el momento de su surgimiento como el campo heterónimo de las transformaciones de lo sensible que provocan, y también la participación de las masas en dicha transformación. Todo lo demás significaría volver a inscribir la dinámica de las artes en el discurso burgués del arte y su héroe: el solitario sujeto del juicio estético. Esto supone una autocomprensión de las formas artísticas modernas que encubre el carácter contingente y controvertido de sus intervenciones en el mundo sensible, al igual que su demarcación, su disciplinamiento y su regulación a través de las estructuras de la forma de la mercancía. Estas estructuras aniquilan la forma de experiencia comunitaria que podría quebrantar las formas consensuadas de organización de la vida social. La política del arte no es algo externo a este proceso, sino algo constitutivo para su modo de intervenir en la reproducción del mundo y organizar las formas de experiencia. Ya se trate de la lectura de un texto que transmite una nueva idea del mundo a través de su lenguaje y

⁶⁴ Para una fascinante exposición de esta temática, cf. Esther LESLIE, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. London: Verso, 2002.

⁶⁵ Cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, pág. 181.

su forma, o de una obra de instalación que reordena las relaciones entre objeto y material para generar la experiencia de una lógica de disenso, o de imágenes en movimiento que crean fábulas de la verdad, fue el régimen estético el que por primera vez en la historia ofreció la posibilidad de una visibilidad democrática. La contribución de Rancière es haber rescatado esta posibilidad redefiniendo el significado de lo estético en la modernidad más allá de las restricciones de un régimen discursivo que lo había relegado a un terreno social administrado y separado del resto de esferas de lo social.

Podría objetarse que el modo en que Rancière plantea el régimen estético no es compatible con una comprensión crítica de las prácticas artísticas en el capitalismo, porque su planteamiento no ofrece ningún punto de vista desde el que articular un juicio crítico – aparte del momento histórico de su surgimiento y desarrollo. Además, podría señalarse que la perspectiva de Rancière está marcada por una exaltación anárquica del ascenso de la gente corriente y su potencial político, subestimando el orden dominante de la forma de la mercancía. Su falta de mediación autorreflexiva podría ser también motivo de desconfianza. Pero la cuestión no es tanto si hay que considerar a Rancière un teórico crítico, sino si la teoría crítica está dispuesta a abrirse a una comprensión del régimen del arte que le permita respirar de nuevo; una comprensión en la que la irreductible heteronomía de las formas artísticas pueda coexistir con su inserción en una dinámica social en la que la dialéctica entre arte y sociedad refleja un mundo escindido (y también la posibilidad de imaginar un mundo distinto), una comprensión en la que las formas artísticas puedan generar experiencias colectivas de disenso, incluso si se ven impedidas por el orden policial. Adorno concluía su ensayo “El arte y las artes” con la afirmación: “La situación ya no consiente el arte –a esto se refería la frase sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz–, pero lo sigue necesitando”⁶⁶. Debemos tomar esta afirmación en serio.

La relación entre las artes en distintos momentos históricos abre un campo que siempre ha sido interpretado, impugnado, regulado y controlado por el régimen discursivo de la teoría del arte. Este narra la historia del arte como la historia de la autonomía artística y sus crisis, y el centro de su narrativa es siempre el acosado individuo moderno. El escepticismo de Adorno hacia esta gran narración burguesa le llevó a defender una teoría estética que se aleja de este relato y dirige su mirada a

⁶⁶ Cf. Theodor W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, pág. 182.

las cosas mismas para contar otra historia. Tenemos que apropiarnos de este escepticismo.

Para poder plantear una nueva noción crítica de estética tenemos que abandonar la imagen de Odiseo atado al mástil de su barco, atormentado por el placer que le reporta escuchar el canto de las sirenas al mismo tiempo que se resiste a él. Sus remeros, con sus oídos tapados con cera, trabajan sordos al servicio del héroe. En lugar de ello tendríamos que pensar en la mortal Aracne, que puso su telar junto al de la diosa Palas Atenea y la desafió en una competición para ver quién tejía mejor la verdad. Atenea tejó una magnífica representación de los dioses que asistían a la disputa entre Neptuno y la propia Atenea sobre quién tenía el derecho de la ciudad y su nombre. La escena central estaba enmarcada por otras cuatro imágenes, en las podían verse los castigos que esperaban a los mortales si se resistían a los dioses. Aracne, por su parte, tejó otra historia igualmente espléndida: la de los muchos engaños y terribles desmanes que los dioses habían cometido contra los hombres. En el centro del tapiz había una escena desgarradora: Europa, engañada por la figura del toro. Aracne, en toda su mortalidad y con todo en su contra, tejó un tapiz que ponía en cuestión el orden de los dioses con la fuerza de disenso del arte⁶⁷.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

⁶⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, libro VI: 103-128.

SOBRE LA IMPORTANCIA DEL SILENCIO Y DE LA MANIFESTACIÓN: *PLIGHT* DE JOSEPH BEUYS Y LA PRESENTACIÓN NEGATIVA EN LAS ARTES VISUALES POST-1945

On the Mattering of Silence and Avowal: Joseph Beuys' Plight and Negative Presentation in Post-1945 Visual Art

GENE RAY*

gene.ray@hesge.ch

RESUMEN

Plight (1985), la instalación de Joseph Beuys, manifiesta con fuerza el genocidio nazi por medio de una presentación negativa. El trabajo culmina una indagación artística colectiva de estrategias escultóricas negativas para la representación de la historia traumática, abierta por los Nouveaux Réalistes bajo el impacto del film documental de Alain Resnais *Nuit et Brouillard*. Este artículo describe esta historia y analiza *Plight* en el contexto de la crisis de representación y de la cultura tradicional “después de Auschwitz” teorizada por Theodor W. Adorno. Para Adorno, Auschwitz demostró amenazas a la subjetividad autónoma planteadas por tendencias que se desarrollan dentro del proceso social global de la modernidad misma. Al reflexionar sobre el destino de la música, la poesía y la literatura en estas condiciones, Adorno defendió un arte hermético del silencio y la disonancia, como el ejemplificado por Paul Celan y, sobre todo, por Samuel Beckett. En este artículo se muestra que, en las artes visuales, también, la violencia genocida de la Segunda Guerra Mundial fue confrontada con estrategias análogas de direccionamiento indirecto. En *Plight*, Beuys pudo sintetizar con éxito las demoliciones simbólicas de la música tradicional realizadas por John Cage, y las indagaciones en torno a la presentación negativa realizadas en la escultura de Arman y Daniel Spoerri.

Palabras clave: Joseph Beuys; silencio; Auschwitz; Theodor W. Adorno; presentación negativa.

ABSTRACT

Joseph Beuys' installation *Plight* (1985) forcefully avows of the Nazi genocide by means of negative presentation. The work culminates a collective artistic investi-

* Profesor Asociado de Estudios Críticos del Research-Based Master Program CCC en el HEAD-Geneve/Geneva School of Art and Design.

La versión original inglesa de este artículo aparece en *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol 24, No 49-50 (2015).

gation of negative sculptural strategies for representing traumatic history, opened by the Nouveaux Réalistes under the impact of Alain Resnais' documentary film *Nuit et Brouillard*. This article outlines this history and analyzes *Plight* in the context of the 'after Auschwitz' crisis of representation and traditional culture theorized by Theodor W. Adorno. For Adorno, Auschwitz demonstrated threats to autonomous subjectivity posed by tendencies unfolding within the global social process of modernity itself. Reflecting on the fate of music, poetry and literature under these conditions, Adorno advocated a hermetic art of silence and dissonance, as exemplified by Paul Celan and above all Samuel Beckett. This article shows that in the visual arts, too, the genocidal violence of World War II was confronted with analogous strategies of indirection. In *Plight*, Beuys would successfully synthesize John Cage's symbolic demolitions of traditional music and the investigations of negative presentation carried out in sculpture by Arman and Daniel Spoerri.

Key words: Joseph Beuys, Silence, Auschwitz, Theodor W. Adorno, negative presentation.

Dos obras de Joseph Beuys, o más precisamente, dos momentos contrastantes en su producción: el primero, una propuesta realizada en 1958 para un monumento en conmemoración del Holocausto, un lábil fracaso; el segundo, la instalación *Plight*, realizada y exhibida en 1985, un trabajo efectivo y contundente de manifestación histórica. Estos dos momentos documentan el impresionante desarrollo de un artista alemán. Pero más que eso, indican el esfuerzo dentro del ámbito de las artes visuales para confrontar y responder al genocidio nazi, crimen perpetrado por el terror estatal para el que el lugar-nombre "Auschwitz" ha llegado a ser su sinécdoque. Para los artistas visuales dispuestos a arriesgarse a esa confrontación, los medios y las estrategias con los que podían hacerlo no eran para nada claros ni obvios en 1958; si estos medios y estrategias estuvieron disponibles a partir de entonces, fue gracias al trabajo de muchos, de un desarrollo colectivo que fue absorbido y sintetizado en *Plight*.

La propuesta que Beuys envió en 1958 a un concurso organizado por una asociación de sobrevivientes del campo para realizar un monumento en Auschwitz-Birkenau, fue un fracaso de cualquier punto de vista. Su idea de ensombrecer el campo con un "ostensorio" monumental derivado del ritual católico romano fue terriblemente inapropiada. Menciono este desacierto solo para mostrar la preocupación

Beuys, *Plight*, 1985

relativamente temprana de Beuys por el significado, el legado y la representación de Auschwitz. Beuys fue uno de los 426 artistas que enviaron una propuesta al jurado convocado en 1956 por el *Comité international d'Auschwitz*. Para esta ocasión produjo numerosos bocetos, modelos en madera, peltre y zinc, pero ninguno de estos resultó convincente. Algunos de estos

ensayos fueron incorporados en varias instalaciones y vitrinas, incluyendo "Auschwitz Demonstration 1956-1964".

Las fechas que se incluyen en el título de esta muestra indican el deseo retrospectivo del artista por mostrar su compromiso continuo con el genocidio nazi y el problema de su representación artística. Este deseo es significativo, especialmente dada la reticencia evidente de Beuys respecto del nazismo y sus crímenes. Estos bocetos y maquetas tempranas, cargadas de los símbolos cristianos del pecado, la culpa, el sacrificio y el perdón, podrían delatar las tensiones de los conflictos irresueltos del propio autor al enfrentar esta historia. Ciertamente, ellos contribuyen a echar luz sobre una profunda confusión surgida ante la crisis de la representación impuesta al arte "después de Auschwitz", para utilizar la famosa frase de Theodor W. Adorno. Esta confusión seguramente no era singular en aquellos tiempos, sino que marca un momento en el que la dialéctica entre historia genocida y su representación era percibida por algunos artistas visuales europeos con la presión de una problemática aún no resuelta.

Beuys, *Auschwitz Demonstration*, 1964

La representación negativa de Auschwitz a través de vínculos materiales indirectos y estrategias evocativas desplegada tan efectivamente en *Plight* -la instalación que montó en la galería londinense de Anthony d'Offay en 1985- fue posible solo luego de que las investigaciones sobre presentación negativa en artes visuales hubieron alcanzado un cierto grado de desarrollo. La estrategia artística evidente en este trabajo manifiesta tanto una comprensión de los potenciales de la evocación negativa para responder al trauma y la catástrofe históricos, cuanto un control, al

menos mínimamente consciente, de los medios artísticos para dicha evocación. Respecto de los medios artísticos, todas las técnicas utilizadas por Beuys en *Plight* habían sido desarrolladas probablemente por otros artistas hacia fines de 1961, aunque su potencial no habría sido inmediatamente claro para todos¹. Los necesarios develamientos históricos, no caben dudas, precisaron más tiempo para circular y asentarse completamente, de hecho, el procesamiento crítico de esos develamientos no está en absoluto completo aún hoy.

Plight es una obra culminante en el sentido preciso de que consolida esta investigación y este desarrollo colectivos que tuvieron lugar en las artes visuales entre 1945 y el final de 1961 de un modo tan sugerente, que establece un nuevo estándar para los acercamientos artísticos a Auschwitz. Los monumentos negativos, que en la década de 1990 se convertirían en el modelo preferido institucionalmente para la conmemoración pública monumental, están prefigurados en *Plight* y son, en gran medida, meramente ecos o variaciones sobre esta obra. En este ensayo no me ocupo en detalle del desarrollo personal de Beuys o de su carrera más allá de lo que ya he hecho en otros trabajos². Me concentro ahora en *Plight* para, a partir de esta obra, desentramar los esquemas de una historia más grande: el descubrimiento y desarrollo, en artes visuales, de estrategias negativas y disonantes para representar la historia catastrófica tras la Segunda Guerra Mundial.

Este tipo de delineamientos nos remite necesariamente a problemas articulados a partir de 1945 por la teoría crítica, esto es, el muy singular dilema o, de hecho, el aprieto [*plight*] del arte “después de Auschwitz”. La reflexión crítica sobre el sentido y las implicancias de Auschwitz, así como de todo el contexto social de violencia que lo produjo, se desarrollaron y circularon con relativa lentitud. De las pocas reflexiones sostenidas en el período de la temprana posguerra, solo Adorno intentó articular completamente las implicancias de Auschwitz para la música, la literatura, la filosofía y todas las formas de producción cultural seria. Un estudio detallado de la recepción de Adorno debe aún ser escrito, pero su crítica de la cultura tradicional tras el Holocausto ha sido probablemente diseminada, en un principio,

¹ Cabe recordar que la difusión de las innovaciones artísticas es un proceso irregular, en vez de un evento súbito de transmisión universal logrado con éxito rotundo de una vez y para siempre en la primera exhibición o publicación.

² Cf. Gene RAY, “Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime” en G. Ray (ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, New York: D.A.P. and The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001, págs. 59-61 y su versión revisada en Gene RAY, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, págs. 37-8.

en fragmentos y ecos. Sería sorprendente, sin embargo, que algunos argumentos parciales, más o menos distorsionados de los complejos argumentos de Adorno no hubiesen comenzado a penetrar en las artes visuales en Europa hacia finales de la década de 1950, dado el indudable impulso que significó el documental de Alain Resnais *Nuit et brouillard* [Noche y niebla] de 1955. La literatura y la música abrieron el camino del desarrollo de nuevos medios y estrategias para responder a Auschwitz, como aún lo confirma el film de Resnais: gran parte de la fuerza de *Nuit et brouillard* proviene de la disonancia generada entre las imágenes en cuanto evidencia visual y la glosa crítica de estas imágenes en la voz en off del texto de Jean Cayrol y la música de Hanns Eisler. De hecho, el pensamiento de Adorno sobre la disonancia fue estimulado fuertemente por los desarrollos de la posguerra en la literatura, la música y el teatro. Sobre artes visuales escribió relativamente poco. Pero como nuestro en este texto, a partir de finales de los '50 emergieron análogos visuales a la disonancia y la presentación negativa en la escultura y el arte de instalación.

1 LOS ELEMENTOS DE *PLIGHT*: FORMAS, MATERIALES Y OBJETOS INSTALADOS



Beuys, *Plight*, 1985

Al traspasar el umbral el espectador entra a una habitación rectangular forrada desde el piso hasta el techo con columnas de fieltro: dos columnas que se extienden horizontalmente de pared a pared.³ Cada una de estas columnas tiene alrededor de un metro y medio de altura y el volumen de una persona. Las repetidas formas de fieltro afectan al espacio como un revestimiento que a la vez aísla y protege. El sonido del exterior es suprimido, la temperatura del interior conservada y la luz parece ser absorbida por la áspera tactilidad del fieltro. Hacia el fondo de la habitación un claro en la hilera inferior de columnas sobre la pared derecha conduce hacia una segunda habitación, también revestida con columnas de fieltro. Para recorrer este claro la mayoría

³ La obra se encuentra instalada en el Centro Georges Pompidou, Paris. El foco de este ensayo está puesto en la configuración original que se montó en Londres. No tengo en cuenta las alteraciones posteriores, como las barreras de plexiglás transparentes que se añadieron para proteger el pasaje de entrada, realizadas por el equipo curatorial del Pompidou.

de los espectadores tendrá que agacharse y pasar por debajo de la hilera superior de columnas; la construcción expuesta en este punto revela que cada columna está constituida de una gruesa piel de fieltro prensado rodeando un núcleo de fieltro crudo. Al acceder a la segunda habitación se encuentra un piano de cola. Tanto la tapa como el teclado están cerrados. Una pizarra con pentagramas yace sobre el piano; no hay notas escritas en ella. Sobre el pentagrama hay un termómetro corriente para medir la fiebre. Desde el fondo de esta habitación la línea de visión del espectador hacia el exterior está cortada y la supresión de los sonidos del exterior se incrementa. En una palabra, un *cul-desac* en forma de L, hecho de columnas de fieltro, conteniendo tres objetos.



Beuys, *Plight*, 1985

La señalización en la pared identifica todo esto como la obra de Beuys, un artista alemán. Una cierta historia demanda que calificuemos su nacionalidad con cierta severidad. Beuys tenía once años cuando, sin que fuese su responsabilidad, por supuesto, el Decreto del Incendio del Reichstag y la Ley habilitante de 1933 le otorgaron vastos poderes al nuevo canciller Nazi y su partido.

Posteriormente, sabemos, Beuys fue miembro de las Juventudes Hitlerianas y sirvió en la “Wehrmacht”. Estos datos no nos permiten pensar en Beuys el artista como si fuese cualquier “alemán”. Descubrir o considerar su arte nos demanda recordar que él era un *boy scout* y un veterano combatiente del régimen Nazi.

Esto lo marcó indeleblemente como un miembro de la así llamada “generación de los perpetradores”⁴. Estos hechos no son una orden de arresto. No pueden interpretarse de un modo que permitirían fijar o congelar a Beuys más allá de cualquier crecimiento o cambio, o le negarían la posibilidad de una comprensión o mediación crítica. Estos no son suficientes para condenar o desacreditar automáticamente su arte. Pero tampoco pueden ser olvidados o evitados despreocupadamente. La obra no es reductible a la vida del autor, pero tampoco puede ser aislada de ella tras un *cordon sanitaire*. La posición de Beuys en el marco de una determinada historia, extremadamente violenta y desastrosa, es un hecho social insoslayable.

⁴ Hasta donde sé, Beuys no es sospechado de ninguna participación directa en el genocidio Nazi. Cuánto puede haber sabido sobre este, como parte de la máquina de guerra Nazi, es menos claro y más abierto a controversias, pero a falta de evidencia irrefutable, esto permanece incierto.

El título, *Plight*, constituye la afirmación concisa del artista sobre la obra. Un título es un rótulo lingüístico, por lo tanto, un ancla conceptual atada a la obra por su intención. Es por ello que no puede ser leído con ingenuidad. “Plight”, un sustantivo inglés que denota una situación peligrosa, difícil o desafortunada. Su forma verbal está marcada por un sentido secundario de origen arcaico que significa hacer una promesa solemne. Este rango semántico apunta, si no es irónico o engañoso, a un peligro, dificultad o infortunio aún no especificado. Alternativamente o, tal vez, adicionalmente, puede haber una promesa operativa en la obra o activada por la obra.



Beuys, *Plight*, 1985

Los tres objetos instalados en la obra –el piano, la pizarra pentagramada y el termómetro– son “objetos encontrados” cuya presentación autorizada en espacios artísticos ya estaba legitimada desde hacía tiempo en 1985. Los principios selectivos de montaje y ensamblaje nos remiten al collage cubista que, hacia 1912, abrían por primera vez la puerta a la invasión de las artes visuales por

fragmentos y piezas de la vida empírica. Pasando a través del dadaísmo y los *readymades* de Duchamp, estos objetos fueron dotados de una carga psico-erótica por los surrealistas. En el período de posguerra, la realidad empírica, una vez más, fluía indigerida hacia las obras de arte y las galerías, esta vez al servicio de agendas artísticas divergentes que tendían, aún en su divergencia, a erosionar las fronteras entre el arte y la vida y a subvertir la estabilidad de la representación mimética. La ambigüedad y el potencial disruptivo de los objetos encontrados habían sido diluidos con la aceptación institucional y el uso generalizado; hoy su aparición no incomoda a nadie. Pero aún tenían cierta fuerza cuando, en los ‘50 y ‘60, las artes desbordaban las demarcaciones de los medios tradicionales y estos se recombinaban en nuevas oleadas de pronunciada performatividad. Aquí son relevantes los happenings de Allan Kaprow, un movimiento de pintores de Nueva York estimulados por la presión ejercida por Jackson Pollock, la Asociación Artística Gutai de pintores y escultores japoneses, y Fluxus, una red de compositores y poetas activos en Europa e influenciados principalmente por John Cage. Este último grupo, junto con el Nouveau Réalisme, dieron un fuerte ímpetu al desarrollo artístico de Beuys. Si bien, como veremos, él aprendió mucho de las posibilidades escultóricas de los objetos encontrados de los Nouveaux Réalistes como Arman y Daniel Spoerri, fue

su participación en eventos organizados por Fluxus o su entorno lo que le permitió asimilar el deconstruccionismo musical de Cage y elaborar su propio acercamiento a la performance, más simbolista y alegórico.

Beuys recolectó y configuró tres objetos específicos en un ensamblaje instalado en el callejón sin salida de un espacio amurado por fieltro. El piano de cola y la pizarra pentagramada aluden claramente a la música. Pero el piano está cerrado y no hay nada escrito en los pentagramas. No hay música entonces. La música es evocada por presentación negativa, llamada a escena no al nombrarla sino al instalar dos objetos encontrados que contienen asociaciones musicales específicas. Aquí, en la instalación, la evocación reconoce que hay, o al menos hubo, música, mientras que al mismo tiempo niega, bloquea y ocluye el fenómeno musical. El piano de cola alude a conciertos y salas de concierto, a la práctica y a los recitales de sonatas. Pero en este piano no se van a tocar ni sonatas, ni ningún otro tipo de música. La posibilidad está anulada por la tapa del piano y del teclado cerradas: la música como tal ha sido silenciada. La pizarra pentagramada, un dispositivo pedagógico, evoca escenas de enseñanza musical. Pero la lección aquí es: ninguna nota, ninguna música. Silencio y silenciamiento, entonces, son las asociaciones comunes de estos objetos encontrados musicales. ¿Ironía? Posiblemente. ¿Pero qué hay del tercer objeto? El termómetro doméstico evoca escenas hogareñas de enfermedad. ¿Acaso la música silenciada tiene temperatura o fiebre? ¿Una broma quizás? Mientras esas preguntas aún no pueden ser respondidas, su planteo se torna más insistente por el carácter de las columnas de grueso fieltro, por su capacidad de absorción del sonido y de conservación de temperatura.

2 SILENCIO Y DEMOLICIÓN

Fue John Cage, por supuesto, quien investigó el sonido ambiente y los “sonidos encontrados” -incluso los sonidos del silencio que son audibles en la negación de la música formal o tradicional-. La composición más reconocida de Cage, el provocativo 4'33" (1952) es, precisamente, una partitura en tres movimientos con la indicación *tacet*, para el silenciamiento performático del piano. Los experimentos que el compositor realizó en 1951 con una cámara anecoica lo convencieron de que el silencio no existe. Él proponía hacia 1955 que la música es la alternancia

entre sonidos intencionales y silencios, en donde lo que nosotros llamamos silencio son meramente los sonidos no intencionales⁵

Tal vez porque el propio Cage exudaba serenidad, amabilidad y una gran generosidad, la violencia de sus gestos *vis-à-vis* con la tradición musical de occidente a veces pasa desapercibida. Sus experimentos y composiciones para piano preparado realizados desde 1938 o 1939 e intensificados entre 1942 y 1948, representan intervenciones mutilantes en el piano en cuanto instrumento tradicional. Las notas y las armonías desaparecen y desviadas en sonidos nuevos y extraños, a través de la inserción distorsionante de tornillos, tuercas, burletes y otros objetos y materiales entre las cuerdas del piano. Cage, un ex alumno de Arnold Schönberg, estaba instruido en la disonancia. Pero sus investigaciones sobre sonidos ambientales y aleatorios escapan incluso a esa tradición. Su subversión de la intención artística que se vincula a corrientes heréticas de automatismo y juegos aleatorios, va mucho más allá de las rigurosas combinaciones de la composición dodecafónica. En relación a todo el contexto de la música tradicional y su performance, Cage es un demolicionista. Y sus demoliciones resonaron más allá del medio específico de la música para desafiar a las otras artes. Cuánto más devastadores son los silencios de Cage, por ejemplo, que el giro ficcional de Duchamp hacia el ajedrez y el “silencio”, o que los poemas automáticos de los surrealistas.

La demolición de la tradición que opera Cage no se suele entender como la respuesta a la violencia de la Segunda Guerra Mundial. Esta lectura se orientaría contra las propias palabras de Cage y sus expresiones e indiferencias al respecto de la historia. En una entrevista publicada en 1955 Cage rechazó la insinuación de que la supresión de la intención que él buscaba en su música debía mantener algún tipo de preocupación lírica oculta. Cortó súbitamente la pregunta del entrevistador (“¿No es la memoria, la psicología...?”) con un “nunca más”⁶. En un texto de tres años después él vuelve a rechazar esto y parafrasea a Kafka: “¿No estás de acuerdo con Kafka cuando escribió ‘psicología, nunca más?’”⁷. Si este repudio a la memoria y a la psicología, que puede ser sospechado de exagerado, refleja un enfoque vanguardista sobre una crisis real del sujeto bajo las presiones de la modernidad, entonces, como veremos más abajo, una crisis de estas nos devuelve a la historia. ¿Cómo podríamos sino explicar esta crisis, o incluso un arte que ya está mirando

⁵ John CAGE, *Silence*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973, págs. 13-4.

⁶ *Ibid.*, pág. 17.

⁷ *Ibid.*, pág. 47.

más allá de ella? Es la violencia de mediados del siglo XX, dirá Adorno, la que demuestra de modos específicos e irrefutables la crisis y el destino del sujeto autónomo, es decir, lírico, psicológico⁸.

En su beckettiana *Lecture on Nothing* [“Conferencia sobre Nada”], pronunciada por primera vez en el Club de artistas de la calle 8 en Nueva York en 1949 y publicada una década después, Cage hace una mención extraña, pero reveladora de la guerra. “El ruido más asombroso // que alguna vez encontré / era aquél producido por / medio de una bobina / adherida al // brazo / de un fonógrafo y luego / amplificado. / Era impactante, // realmente impactante, / y estruendoso /. / En parte por razones intelectuales y // en parte sentimentales / , cuando llegó la guerra, / decidí usar / // solo / sonidos suaves /. / Me parecía // que no había ninguna verdad, / ningún bien, en nada grande / en la sociedad.”⁹ (La conferencia fue reeditada en 1961, en la recopilación de sus textos, bajo el título *Silence*). Las guerras, por supuesto, no “llegan” simplemente, y la proximidad entre el horror y el estruendo, repetidos insistentemente, sugiere que es la guerra y no el sonido lo que él “encuentra”¹⁰. Estas líneas, incluyendo la naturalización al pasar de la violencia social, pueden ser leídas sintomáticamente como el registro de un trauma general y globalizado –un trauma sobre el que Cage está trabajando, o mejor aún, jugando, como un método para la apertura de una nueva línea de experimentación artística. Bajo esta luz no es irrelevante que *4’33”* –interpretada por primera vez por David Tudor en Woodstock en 1952– fuera concebida en el periodo de la inmediata posguerra, mientras Cage estaba trabajando en las *Sonatas e Interludios para Piano*

⁸ El nombre de Cage aparece solo una vez, al pasar, en la *Ästhetische Theorie* de Adorno, pero allí el autor lo alinea con la beckettiana reducción de sentido que es la ausencia de cualquier significado redentor: “Casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el concierto para piano de Cage) que se imponen como ley la contingencia implacable, con la cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror.” Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* [1970], ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973 (*Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, pág. 208).

⁹ “Conferencia sobre nada”, *Diario de Poesía*, 27, Invierno 1993, Buenos Aires-Rosario (Traducción de Juan Alcántara) p. 53, las barras (/) marcan las divisiones discretas, cuatro barras constituyen una línea y las doble barras (//) marcan los saltos en la conferencia de Cage. El texto continúa: “Pero los sonidos suaves / eran como la soledad / , o // como el amor / o la amistad /. / Valores, pensaba yo // , / permanentes, / al menos / independientes del Time, el Life y la Coca-Cola / .”

¹⁰ Qué conmocionante habrá sido, cuando se conoció el alcance del genocidio Nazi, haber recordado su obra para piano preparado de 1942 titulada “En el Nombre del Holocausto”, un juego de palabras con *Finnegans Wake* (“En el nombre del Espíritu Santo”). Este tipo de accidentes llevarían a cualquiera a reflexionar sobre la relación entre la cultura y el azar. Pero para Cage, el americano sensible, Hiroshima era, probablemente, la detonación más traumática.

Preparado (1946-48). Incluso su famoso giro hacia el Zen y el azar no había comenzado realmente sino a partir de 1946.¹¹

Podemos encontrar una confirmación aún más fuerte de esta lectura en los gestos y las producciones de los estudiantes de Cage que participaban en Fluxus, o estaban en torno al grupo. Seguramente comprendiendo otra cosa, o algo más allá de lo que el maestro enunciaba en sus lecciones, Nam June Paik, La Monte Young, Benjamin Patterson, George Brecht, Philip Corner, George Maciunas, Dick Higgins, Emmett Williams y otros, incluyendo a Wolf Vostell y, claro, a Joseph Beuys, radicalizaron la demolición relativamente sutil y simbólica y la condujeron a representaciones agresivas de violencia y destrucción literal. Paik era la fuerza motora¹². En su famoso *Étude for Piano*, interpretado en Colonia en 1960, Paik saltó del escenario y atacó a sus “padres” del público, Cage y Tudor, cortando la corbata de Cage y tirando champú sobre ambos compositores antes de escaparse del concierto. En junio de 1962, la violencia simbólica se volvió literal sobre el escenario en la obra *One for Violin*, en el evento *Neo-Dada in der Musik*, en Düsseldorf. Tomando el violín por el mango con ambas manos para levantarlo sobre su cabeza, el artista arremetió súbitamente con el instrumento contra una mesa, destrozándolo¹³.



En septiembre del mismo año, un grupo de Fluxus en Wiesbaden interpretó *Piano Activities* de Corner. Una foto muestra a Maciunas, Higgins, Vostell, Patterson y Williams cortando un piano de cola con una sierra. También se utilizaron palancas y martillos para atacar al desventurado instrumento. El año siguiente, en *Exposition of*

¹¹ Ese año Cage comenzó sus estudios del Zen con D. T. Suzuki y de filosofía hindú con Gita Sarabhai.

¹² Nacido en Corea, Paik terminó su tesis sobre Schoenberg en la universidad de Tokio en 1956. Luego, en Europa, estudió con Karlheinz Stockhausen en Colonia y conoció a Cage en Darmstadt en 1958.

¹³ Esto contrasta con el experimento más extremo de Cage en la indeterminación, *0' 0"*, que puede ser interpretada por cualquiera, de cualquier modo y que fue compuesta en el mismo año.

of *Music Electronic Television*, obra de Paik montada en Wuppertal, se demolieron tres pianos preparados y trece sets de televisión preparados. En la inauguración, Beuys le dio un hachazo a uno de los pianos¹⁴.



Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962

Estas tendencias demolicionistas no estaban limitadas a la música, ni a la superposición entre música, performance y artes visuales en Fluxus. Podríamos rastrear un parentesco en todas las artes al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Hay dos tendencias que se entrelazan, convergiendo y divergiendo con ambivalencia: una, más cautelosa, abandona la tradición de producir objetos y salta hacia lo performático, que luego se vuelve un nuevo objeto de investigación; la otra, menos contenida, ataca a la cultura tradicional, al principio simbólicamente pero luego de manera literal. Ambas corrientes están globalizadas.¹⁵ Los letristas de París liquidan primero la poesía y después el cine. Fontana apuñala y desgarró el lienzo en Milán, mientras en Japón, Shozo Shimamoto da puñetazos y patadas a través de papel tensado y Kazuo Shiraga lucha con lodo.

El Neo-Dada causa estragos aquí y allá. Los “nuevos realistas” Daniel Spoerri y Arman llevaron la demolición a la escultura. En 1961, Spoerri realizó dos obras de palpable amenaza: *Hommage à Fontana*, que traslada los tajos del lienzo a una imagen de un degüello; y *Les lunettes noires* [Los anteojos negros] una trampa enceguecedora

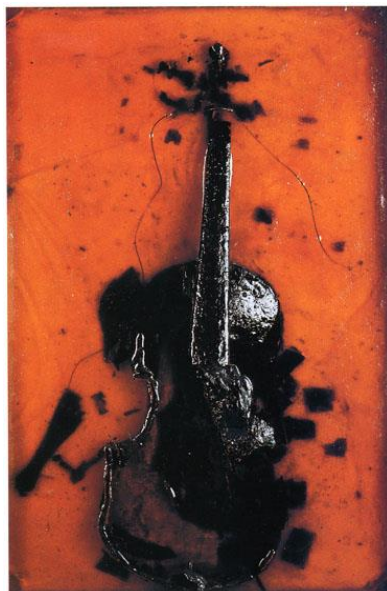


Spoerri, *Les lunettes noires*, 1961

¹⁴ Ver Douglas KAHN, “The Latest: Fluxus and Music”, en E. Armstrong y J. Rothfuss (eds.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993, págs. 100-121. Sobre Beuys y Fluxus, ver Joan ROTHFUSS, “Joseph Beuys: Echoes in America,” en G. Ray (ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, op. cit., págs. 37-53.

¹⁵ Para otras lecturas de estas tendencias en la historia del arte de posguerra, ver Paul SCHIMMEL y Russell FERGUSON (eds.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, New York: Thames and Hudson, 1998.

que bromea sombríamente con la mirada color de rosa del optimista, e incluso subiendo la apuesta de *Gift* de Man Ray¹⁶.



Arman, *Combustion*, 1964

Además, en 1961, un año antes de que Paik destruyese el violín sobre el escenario, Arman comenzó con sus *colères*, en las que hermosos instrumentos de cuerda de música tradicional eran destruidos sistemáticamente, prácticamente de instrumento en instrumento -un violín, un contrabajo, una mandolina, un piano, un arpa- para luego recoger las astillas y los pedazos más grandes y pegarlos a tablas. Tres años después, en 1964, varió ese gesto en la serie *combustions*; esta vez quemando los instrumentos y colgando los restos carbonizados en las paredes de la galería. Este breve recorrido debe ser, por su-

puesto, respaldado por lecturas precisas de las obras específicas en su contexto, pero nos basta para indicar el modo en que esos ataques sobre el medio y el cuerpo de arte se pueden interpretar como desplazamientos especulares del trauma y la violencia de la guerra.

3 “ESTA CULTURA RADICALMENTE CULPABLE Y GASTADA” (ADORNO)

La mayoría del arte de posguerra era indudablemente restaurador y complaciente, pero incluso si aceptamos que los ejemplos que cité constituyen contratendencias de hostilidad y una crisis de la fe en la autoridad tradicional del arte, ¿por qué deberíamos pensar que ellos son respuestas a la Segunda Guerra Mundial? El período indicado, entre 1945 y mediados de la década de 1960, está, después de todo, lleno de complejas transformaciones, antagonismos y luchas trascendentales. ¿Qué pasa

¹⁶ Al igual que Paul Celan e Isidore Isou, Spoerri es un judío rumano desplazado por el terror Nazi. Según su testimonio, escapó a Suiza en 1942 junto a su madre y sus hermanos, mientras que su padre fue asesinado por los Nazis en 1940. Ver la entrevista realizada a Spoerri por Freddy De Vree en *Daniel Spoerri: Detrompe-l'oeil*, Antwerp: Ronny Van de Velde, 2000, sin paginación. Cf. Susanne Neuburger (ed.), *Nouveau Réalisme*, Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2005, pág. 198; y *Anekdotomania: Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, Basel: Museum Jean Tinguely Basel and Hatje Cantz Verlag, 2001, pág. 290.

entonces con la Guerra Fría y la carrera de armas nucleares, cuyas sombras cayeron constantemente sobre los milagros económicos de la cultura de la reconstrucción? ¿Y qué hay de los conflictos y las guerras anti-coloniales de liberación que estallaron en el “Tercer Mundo”? ¿No había antes nada que nos preocupe, nos produzca ansiedad o enojo? ¿No fue, por ejemplo, la guerra de Argelia, con su traumática ferocidad, el contexto más potente para el *Nouveau Réalisme*? Estas preguntas son válidas y apuntan a factores que fueron, sin duda, operativos, pero el tumulto y las tensiones del período de posguerra se desarrollaron en el marco de un proceso social global que era, en sí mismo, radicalmente e irreparablemente alterado por la violencia de la Segunda Guerra Mundial. Es Adorno quien anuncia y clarifica esto.

Auschwitz, para Adorno, no es, estrictamente hablando, la catástrofe. La catástrofe es más bien el proceso global fundado en y reproducido por el antagonismo y la violencia. Todas las sociedades que se estructuran alrededor de la división del trabajo manual y el intelectual y del dominio del hombre y la naturaleza están condenados al “sufrimiento perenne”¹⁷. La modernidad capitalista es la forma final y más totalizante de esa sociedad de clases. Tampoco pudo ofrecer ninguna alternativa liberadora el “socialismo realmente existente” soviético. En ambos casos, el “capitalismo tardío” y sus raquíuticos rivales en “el este”, Adorno vio desarrollarse las mismas tendencias dominantes: la “integración”, o el estrechamiento del control social y la progresiva eliminación de la diferencia bajo el reino del pensamiento-de-la-identidad, y la “administración”, o los poderes expansivos de la concentración burocrática y la dirección administrada. En una sociedad globalizante de estados y corporaciones expansivas tendientes hacia la “administración total” y la “integración total”, el alcance de la subjetividad autónoma, capaz de experiencias y sentimientos espontáneos, así como de practicar el pensamiento crítico, es restringido progresivamente¹⁸. Los individuos dominados son entrenados para acomodarse a las fuerzas económicas y sociales, indiferentes respecto de su felicidad y más allá de

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik* [1966], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, pág. 355 (*Dialéctica Negativa*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2005, pág. 332). Cf. la variante “la desdicha perenne” en el ensayo programático “Kulturkritik und Gesellschaft” [1951], en *Prismen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, pág. 16 (“Crítica de la cultura y sociedad”, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2008, p. 15). Ambas expresiones marcan el legado de miseria que aparece con la división del trabajo, “la mortal escisión de la sociedad”, en “Kulturkritik und Gesellschaft,” pág. 15 (“Crítica de la cultura y sociedad”, pág. 15). La separación del espíritu (*Geist*) del trabajo manual es la condición necesaria y la escena principal de todo el arte autónomo y la cultura.

¹⁸ Estos términos y los que se utilizan en la frase anterior son ubicuos en los escritos de posguerra de Adorno; lo que aquí escribo es un resumen sintético no dependiente de ningún texto específico.

su control. La ansiedad y la ira reprimida que este destino aparente les produce, los predispone a ser seducidos por elementos fascistas y aseguran que las erupciones genocidas serán acontecimientos perennes de la vida contemporánea¹⁹. Bajo esta luz, Auschwitz fue solo una “primera prueba” (*erstes Probestück*), la prueba de que estas tendencias hacia la integración y la administración contenían la lógica del genocidio: “El genocidio es la integración absoluta”.²⁰

El asesinato industrial de categorías enteras de individuos, entonces, fue un potencial latente dentro de la modernidad capitalista que fue actualizado bajo las condiciones específicas del nazismo y la guerra. El racismo y el antisemitismo fueron incuestionablemente centrales en la concepción y ejecución del genocidio Nazi. Sin embargo, la esencia de Auschwitz, su sentido completamente globalizado y la implicancia de esta potencia actualizada, no puede ser localizada o reducida al antisemitismo.²¹ Una vez demostrado, este potencial acecha a todas las formas de la sociedad contemporánea, como un poder desplegable por el terrorismo de estado. Auschwitz fue un salto cualitativo en violencia que implica y cambia –debe cambiar– el significado mismo de la vida, la humanidad, la sociedad, el futuro. Tampoco fue el único salto de este tipo en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Hiroshima, el otro evento de violencia que cruzó el límite, demostró un potencial diferente: el poder genocida del sistema armamentístico producido por la fusión entre la ciencia y la máquina de guerra. Adorno toma nota de Hiroshima en varios lugares, pero no desarrolla sus implicancias de un modo comparable al de sus meditaciones sobre Auschwitz. De todos modos, se desprende necesariamente de sus argumentos que Auschwitz e Hiroshima deben ser pensados juntos, como potenciales genocidas históricamente demostrados que permanecen entrelazados en las tendencias del proceso social contemporáneo.²² El significado del cambio

¹⁹ Cf. Theodor W. ADORNO, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” [1959], en *Eingriffe: Neun kritische Modelle*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, pág. 139 (“¿Qué significa elaborar el pasado?”, en *Crítica de la cultura y sociedad II*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2009, pág. 489).

²⁰ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, op. cit., pág. 355 (*Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 332).

²¹ Parte de la provocación crítica de Adorno consiste en insistir en que, esencialmente, Auschwitz es una amenaza absoluta que excede su historia específica. Auschwitz en su cualidad de forma-apariencia (*Erscheinungsform*), para utilizar la jerga hegeliana, fue impulsada por fantasías antisemitas tóxicas de pureza racial que se aferraron, con el apoyo oficial, en Alemania, en un momento específico de la historia. La esencia (*Wesen*) de Auschwitz es, sin embargo, el potencial genocida de las tendencias sociales hacia la integración y la administración. Detrás del asesinato de los judíos en manos de los Nazis, lo que hay es el desenvolvimiento la lógica de la modernidad.

²² Uno de los principales objetivos de mi trabajo *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, fue clarificar esto; ver particularmente los capítulos uno y once de la versión revisada, así como mis su-

que esto impone sobre todos nosotros sin excepción es que el futuro de la humanidad, en cualquiera de sus formas, se encuentra ahora completamente en duda. Podríamos no sobrevivir nuestro propio proceso social.²³ Auschwitz e Hiroshima son el fin del mito del progreso automático. “No hay ninguna historia universal que lleve del salvaje hasta la humanidad, si sin duda una que lleva de la honda a la bomba atómica.”²⁴ Para Adorno, entonces, y de manera enfática, la catástrofe no es algo del pasado, un evento que sucedió una vez y ahora debe ser evitado. Estamos en la catástrofe y esta está sucediendo constantemente.

Las implicancias de esto en el arte, sostiene Adorno, son intimidantes. Con la modernidad las artes adquirieron una nueva autonomía, reclamando su lugar entre las letras, el conocimiento y la ciencia autónoma, dentro de la honorable producción del “espíritu” (Geist). Pero esa “cultura” es aún el lujo de la plusvalía social extraída, condicionada por la división entre trabajo manual e intelectual y, por ello, implicada en el dominio. Diferenciándose enfáticamente de la “vida”, el arte se mantiene, sin embargo, unido a ella. Como resplandeciente promesa de felicidad, el arte no puede volverse la praxis que realizaría lo prometido. Y es esta frustración constitutiva la que convierte al rechazo de función en afirmación de la realidad social dada. El “carácter doble” del arte –“hecho social” y autonomía– es, de este modo, un antagonismo que “se comunica sin cesar a la zona de su autonomía”.²⁵ Y el mismo antagonismo acecha a toda la cultura autónoma condicionada por la separación del espíritu en la división del trabajo, contaminando su pretensión de ilustración: “toda cultura participa en el nexo de culpa de la sociedad”.²⁶ Mientras se desenvuelve el proceso de la modernidad y sus tendencias hacia la totalización y la administración socavan la misma subjetividad autónoma de la que esta cultura depende y que es lo único que puede darle algún sentido redentor, el dilema del arte se agudiza. Bajo el encabezado “industria cultural”, Adorno y Horkheimer describen cómo el mercado, mediando estas presiones sociales, tienden a socavar sistemáticamente la autonomía del arte y, tras el espejismo de la diversidad,

cesivas elaboraciones al respecto en “Hits: From Trauma and the Sublime to Radical Critique”, *Third Text* 97, vol. 23, no. 2 (2009), págs. 135-149.

²³ Como indica Adorno, la “amenaza [...] de la catástrofe total” se ha vuelto “allgegenwärtigen” –omnipresente, ubicua, saturando lo contemporáneo (Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 362; *Teoría estética*, op. cit., pág. 321).

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, op. cit., pág. 324 (*Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 295).

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 16 (*Teoría estética*, op. cit., pág. 15).

²⁶ Theodor W. ADORNO, “Kulturkritik und Gesellschaft,” en *Prismen*, op. cit., pág. 17 (“Crítica de la cultura y sociedad”, en *Crítica de la cultura y sociedad*, op. cit., pág. 16).

a reducir la cultura a una “ semejanza ” (*Ähnlichkeit*) conformista.²⁷ Incluso antes de Auschwitz, una crisis de fe habría reflejado meramente el registro preciso de la realidad social. Después de ello, el “ el derecho a la existencia ” del arte se pone en duda, como lo anuncia la frase con la que se inicia *Ästhetische Theorie*.²⁸

Estas reflexiones y argumentos críticos, desarrollados y profundizados en el período que abarca desde *Dialektik der Aufklärung* (1944) hasta la muerte de Adorno en 1969, son el contexto en el que tenemos que leer su afirmación “ escribir un poema después de Auschwitz es barbarie ” -y de hecho se ha vuelto “ imposible ” (*unmöglich*)-²⁹. Escrito en 1949 y publicado en 1951, al final del ensayo programático “ Kulturkritik und Gesellschaft ”, esta equívocamente famosa provocación comenzó a circular ampliamente recién hacia 1955, como el ensayo principal de *Prismen*. Adorno volvería a revisar constantemente esta afirmación, moderándola y calificándola, pero sosteniéndola con fuerza.³⁰ Si, como hemos visto, el proceso social en general tiende a restringir y eliminar las condiciones de subjetividad autónoma, entonces el sujeto de la experiencia y el sentimiento espontáneos que podría escribir o leer poesía lírica está desapareciendo junto a esta. Y si Auschwitz es la demostración de que esta tendencia acarrea un potencial genocida, entonces el significado de la provocación de Adorno emerge claramente: la poesía, que ya se está volviendo “ imposible ” debido a la pérdida de sujetos autónomos que son su condición necesaria, se vuelve ahora barbárica, si, no pudiendo identificar la catástrofe social, intenta proseguir como si nada hubiese pasado. Esta primera formulación, entonces, es la demanda de una autorreflexión, un llamado de atención que desafía al arte a alcanzar su propio aprieto [plight].³¹

²⁷ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt a.M.: Fischer, 2003, págs. 128-176 (*Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2007, págs. 133-182).

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 9 (*Teoría estética*, op. cit., pág. 9).

²⁹ Theodor W. ADORNO, “ Kulturkritik und Gesellschaft, ” p. 31; “ Crítica de la cultura y sociedad ”, p. 25.

³⁰ En “ Engagement ” [1962], en *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, págs. 422-3 (“ Compromiso ”, en *Notas sobre literatura II*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, págs. 393-413); *Negative Dialektik* [1966], op. cit., págs. 355-6 (*Dialéctica Negativa*, op. cit., pág. 332); “ Ist die Kunst heiter? ” [1967] en *Noten zur Literatur*, op. cit., págs. 603-4 (“ Es jovial el arte ” en *Notas sobre literatura II*, op. cit., pág. 583) y “ Kunst und die Künste ” [1967] in *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, ed. d. R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, pág. 454 (“ El arte y las artes ”, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., pág. 396).

³¹ Tano “ poema ” (*Gedicht*), cuanto “ poemas/poesía ” (*Gedichte*) en la formulación de Adorno deben ser leído como una sinécdoque de todas las artes, del mismo modo que “ Auschwitz ” significa al genocidio Nazi.

En resumen, en *Dialéctica Negativa*, Adorno insiste en que Auschwitz es la prueba irrefutable del “fracaso de la cultura” (*das Misslingen der Kultur*):

“Toda la cultura posterior a Auschwitz, junto con su apremiante crítica, es basura. Al restaurarse después de lo que en su paisaje sucedió sin resistencia, se ha convertido en la ideología que potencialmente era desde que, en oposición a la existencia material, se permitió insuflarle a ésta la luz de la que la separación entre el espíritu y el trabajo corporal la privó. Quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada se hace cómplice, mientras que quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie como la cual se reveló la cultura. Ni siquiera el silencio se sale del círculo.”³²

El arte y toda la tradición de cultura ilustrada, entonces, debe cargar con el peso de este trance, reflexionando sobre su propio fracaso, sus orígenes y la continua dependencia de la injusticia, llevada a un punto crítico por su impotencia para prevenir o resistir el genocidio. Esta no puede ni permitir ningún tipo de restauración acrítica de su ostensible autoría, ni huir al hallarse frente a la apremiante presión de un sistema hostil y totalizante.

La crítica adorniana a la cultura tradicional nos ayuda a entender la violencia gestual de los artistas y las obras que he citado. Con dificultades para encontrar el camino hacia la claridad eventualmente expresada en los textos tardíos de Adorno, estos artistas exteriorizaron, en un comienzo más o menos ciegamente, el conflicto que especifica Adorno.³³ Más adelante, como veremos, algunos de estos artistas pudieron trabajar con estas ideas con gran lucidez. El demolicionismo que algunos de ellos habían dirigido hacia el arte es un extravío, pero es al menos comprensible. Pues además podemos observar que las primeras formulaciones de Adorno sobre la problemática del “después de Auschwitz” plantean un conflicto general, estructural que discute desde las tendencias de un proceso social global y un análisis de la posición del arte dentro de dicho proceso. No es aún una cuestión de representar la catástrofe en el arte.

³² Adorno, *Negative Dialektik*, op. cit., págs. 359-60; *Dialéctica negativa*, pág. 336. Cf. la glosa de Adorno sobre la “culpa” (*Schuld*) en *Ästhetische Theorie*, op. cit., págs. 347-8; *Teoría Estética*, op. cit., págs. 309-310.

³³ Por supuesto que no estoy diciendo que estos artistas fuesen todos esforzados lectores de Adorno. La diseminación de los textos del autor puede haber sido importante, aunque tampoco puede explicarlo todo. Es el proceso social, que nos produce como sujetos en su desenvolvimiento como historia, al que tanto Adorno como los artistas respondieron, cada uno a su modo.

4 FINALES DE PARTIDA: APRIETO [PLIGHT] DEL DESPUÉS

En la conferencia radial y ensayo de 1962 “Compromiso”, en el contexto de una polémica recurrente contra el arte comprometido, Adorno comienza a enfrentarse con el problema de la representación artística.³⁴ Al considerar las diversas estrategias de las que los artistas se valieron para representar Auschwitz y la catástrofe social a la que pertenece, Adorno comienza a teorizar y a abocar por una forma de producción disonante y hermética fundada en la presentación negativa. Adorno concluye que las representaciones políticamente comprometidas de Brecht y Sartre son demasiado directas, distorsionantes y trivializantes. Como él resumiría más tarde en *Ästhetische Theorie*: “las obras de arte ejercen un efecto práctico, si es que en absoluto lo hacen, en una transformación apenas aprehensible de la consciencia, no arengando”.³⁵ Kafka, Schönberg y sobre todo Beckett se vuelven sus modelos predilectos.

Como he argumentado extensamente en otro trabajo, la reescritura adorniana de lo sublime –o, más precisamente, su intento de entender cómo Auschwitz hizo que lo sublime se vuelva imposible y sea remplazado por algo radicalmente diferente– es la nueva elaboración de un arte negativo de la disonancia.³⁶ Lo sublime tradicional marcaba un pasaje desde el terror y la perturbación a una complaciente autoadmiración. La zozobra de la imaginación ante el poder o el tamaño de la naturaleza era rescatada por la razón, que recuerda al sujeto su destinación suprasensible, como un agente moral libre. Pero después de Auschwitz y la letra muerta del progreso automático, el recurso salvador a la dignidad humana está anulada. El terror del proceso social suplanta al de la naturaleza como el desencadenante de lo sublime, pero ahora el terror permanece con vigor. De hecho, la razón autónoma, si es que algo así pudiera hallarse, confirma ahora precisamente esto. En el arte negativo que privilegia Adorno, cualquier sentimiento de disfrute, cualquier placer generado por la estructura mimética de la apariencia artística, vuelve hacia el terror una vez que se lo analiza. Los sujetos de este sublime están dañados, son sujetos residuales; solo pueden mirar, como desde barriles en la vorágine, su propio lento

³⁴ Los argumentos de Adorno contra Brecht son interesantes, aunque conllevan problemas serios. Me ocupo de esto en “Dialectical Realism and Radical Commitments: Brecht and Adorno on Representing Capitalism”, *Historical Materialism*, vol. 18, no. 3 (2010), págs. 3-24.

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 360 (*Teoría estética*, op. cit., pág. 320).

³⁶ Cf. Gene RAY, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, capítulo uno; y mi resumen y discusión en “Hits: From Trauma and the Sublime to Radical Critique.”

descenso orbital alrededor del absorbente trauma de la historia. La poderosa disonancia de las obras de arte no reconciliadas, dice Adorno, “producen la angustia (*Angst*) de la que el existencialismo no hace más que hablar”.³⁷ En *Ästhetische Theorie* este efecto será denominado “*Erschütterung*” - “estremecimiento”³⁸.

Kant introdujo la noción de “presentación negativa” (*negative Darstellung*) en conexión con lo sublime de la *Crítica del juicio* [*Kritik der Urteilskraft*] (1790). En un famoso pasaje en el que admira la prohibición judía de las imágenes, postula que las nociones abstractas, como las ideas de la infinitud o de Dios, pueden ser representadas negativamente, y que el sentimiento de lo sublime no se debilita en esta aproximación negativa.³⁹ De manera similar, Adorno indica que “la abstracción por la que objetivamente se rige la sociedad” no puede ser capturada en imágenes positivas o en las fábulas simplistas del arte comprometido.⁴⁰ Como el antiguo Dios, la catástrofe social solo puede ser evocada y proclamada negativamente en el arte. Incluso Schönberg, insinúa Adorno, no siempre recuerda esto. Adorno sugiere en su crítica a *Un superviviente de Varsovia* que esta obra es aún demasiado positiva. Los remanentes de disfrute que se aferran incluso a las obras de artes más ascéticas y rigurosas, como el efecto estructural de la apariencia como tal, debe ser resistido. Estos remanentes amenazan con convertir al arte “sobre” Auschwitz en una nueva violación de las víctimas. Solo las representaciones más indirectas, codificadas y herméticas del sufrimiento de las víctimas generan una resistencia adecuada y contrarrestan el disfrute intrínseco al arte. Para Adorno, Beckett es una referencia en tanto evoca la catástrofe en su esencia, no a través de la invocación directa o la arenga del compromiso, sino mostrando cuán poco queda del sujeto autónomo en su crisis. En *Final de partida* la catástrofe es escenificada cuando llega la noticia de que Hamm se ha quedado sin analgésicos.⁴¹ “A la situación del campo de concen-

³⁷ Theodor W. ADORNO, “Compromiso”, op. cit., pág. 409 (“Engagement”, op. cit., pág. 426)

³⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 364; *Teoría estética*, op. cit., pág. 323: “El estremecimiento, que está contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud.” En este punto, la reescritura adorniana de lo sublime se entrecruza con la escritura lacaniana de la teoría freudiana del trauma en el seminario de 1964, publicado como Jacques LACAN *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Éditions du Seuil, 1973, págs. 63-75 (ing., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alain Miller and trad. Alan Sheridan, New York: Norton, 1981, págs., 53-64).

³⁹ Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe*, vol. 10, ed. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, pág. 201 (trd. cast. de P. Oyarzún, Monte Ávila: Caracas, 1992, pág. 187).

⁴⁰ Theodor W. ADORNO, “Compromiso”, op. cit., pág. 401 (“Engagement”, op. cit., pág. 425).

⁴¹ Theodor W. ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu Verstehen,” en *Noten zur Literatur*, op. cit., pág. 303 (“Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura II*, op. cit., pág. 292).

tración –situación que él no nombra, como si estuviese sujeta a una prohibición de imágenes–, Beckett ha reaccionado de la única manera adecuada: lo que es, es como un campo de concentración”⁴². O de nuevo, en el ensayo de 1961 sobre *Fin de partida*: “Solo callando puede pronunciarse el nombre del desastre”⁴³.

A Adorno le llevó mucho tiempo tomar posición respecto de la poesía de Paul Celan, quien se debatió corajudamente con el desafío de Adorno. El poema “Angostura”⁴⁴ [“*Engführung*”] de Celan, la reescritura radical de 1958 de su otro poema “Fuga de muerte” [“*Todesfuge*”] (1945), fue realizada con completa conciencia de los trabajos y argumentos de Adorno.⁴⁵ Finalmente, en *Ästhetische Theorie*, Adorno le otorga a Celan un lugar en su breve lista de aquellos que pudieron responder adecuadamente al problema del arte después de Auschwitz; podría decirse que allí se encuentra lo más cercano a una retracción de su anatema de 1951:

“En el representante más significativo de la poesía hermética en la literatura alemana contemporánea, Paul Celan, el contenido de experiencia de lo hermético se ha invertido. Esta poesía está penetrada por la vergüenza del arte frente al sufrimiento, el cual se sustrae tanto a la experiencia como a la sublimación. Los poemas de Celan quieren decir el horror extremo a través del silencio.”⁴⁶

5 EVOCACIÓN NEGATIVA Y MANIFESTACIÓN EN LAS ARTES VISUALES

En las artes visuales la presentación negativa tuvo que desenvolverse de modo diferente. Los objetos encontrados son presentaciones totalmente positivas, más que representaciones miméticas, de fragmentos seleccionados de la vida empírica. Pero ya hemos visto que los objetos encontrados también pueden funcionar como presentación negativa de otras cosas que están ocultas: el piano y la pizarra pentagramada en *Plight* son una presentación directa y positiva de esos objetos, pero son la presentación negativa de la música. La evocación negativa funciona porque podemos establecer instantáneamente una asociación entre esos objetos y la música.

⁴² Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 348 (*Negative Dialektik*, op. cit., pág. 373).

⁴³ Theodor W. ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu Verstehen,” en *Noten zur Literatur*, op. cit., pág. 290 (“Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura II*, op. cit., pág. 279).

⁴⁴ Paul CELAN, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid: Trotta, 2002.

⁴⁵ Cf. la correspondencia entre ambos publicada con una introducción de Joachim Seng en *Frankfurter Adorno Blätter*, no. 8 (2003).

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 426 (*Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 477).

Esto sugiere que la presentación negativa depende de una imagen positiva o asociación que se encuentra por detrás y la respalda.



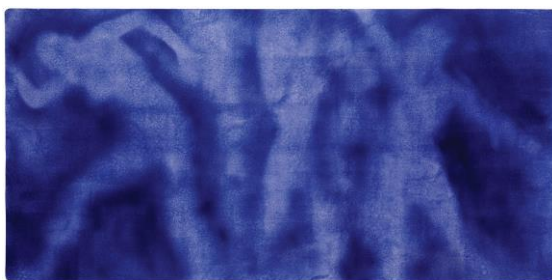
Antes de que fuera posible intentar una presentación visual negativa de Auschwitz, por ejemplo, sería necesario que las imágenes positivas circulen por un tiempo lo suficientemente largo como para que queden grabadas en la conciencia colectiva –y probablemente esto suceda contra una fuerte resistencia y una tendencia hacia el olvido, la

omisión y la negación-. Su consolidación en la conciencia pública no alcanzaría para demostrar que el genocidio Nazi o la catástrofe ya han sido procesadas; solo indicaría que la mínima conciencia necesaria para procesar algo críticamente al menos existía. Una vez que las imágenes positivas están tan bien establecidas, una vez que puede darse por hecho que la mayoría de la gente ha sido expuesta a dichas imágenes y acarrean sus rastros, entonces es posible trabajar con ellas sin mostrarlas. El estreno de *Nuit et brouillard* [Noche y niebla] de Resnais en 1955 fue un vehículo de esta diseminación y tuvo un profundo impacto, no solo en la conciencia pública, sino también en los artistas europeos y parece haber abierto y estimulado la investigación sobre la presentación negativa como una estrategia específica de lo visual para evocar y manifestar la historia traumática. La propia forma de la película, que alterna y contrasta imágenes de archivo fijas con imágenes en movimiento, filmadas recientemente y a color, en las ruinas de los campos en paisajes idílicos, propone un problema de representación, que el texto de Cayrol articula explícitamente en varios momentos. Si el film *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) es reconocido hoy en día como un hito de la presentación negativa en el cine, su “ficción de lo real” probablemente dependa, más de lo que a Lanzmann le gustaría reconocer, del impacto del documental de Resnais. Lanzmann criticó la película de Resnais por mostrar demasiado y demasiado positivamente, mientras que el genocidio de millones en las cámaras de gas configura escenas de terror para las que ningún filme, ninguna imagen es adecuada.⁴⁷ Mientras no tenemos necesidad de

⁴⁷ Cf. Raye FARR, “Some Reflections on Claude Lanzmann’s Approach to the Examination of the Holocaust,” en T. Haggith y J. Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, London, New York: Wallflower Press, 2005, págs. 161-167.

disputar esta postura, no podemos dejar de observar que la fuerza de la película de Lanzmann que acumula testimonios devastadores mientras omite imágenes documentales, es intensificada por la exposición previa a imágenes positivas. De hecho, esta exposición es necesaria para poder comprender, a través de la obra de Lanzmann, cuán inadecuadas son dichas imágenes.

Luego de unos años del estreno de la película de Resnais, cuando las implicancias de ésta fueron asimiladas y retomadas por nuevas investigaciones, comenzó en París, donde *Nuit et brouillard* tuvo su mayor recepción, la reflexión sobre la presentación negativa como estrategia de la manifestación visual de la historia traumática. A partir de 1959 los puntos se conectaron con rapidez al interior del grupo de artistas que en 1960 se asociaron, a través de Pierre Restany, como los *Nouveaux Réalistes*. Problemáticas que anteriormente eran de interés artístico sólo en tanto problemas de forma, como, por ejemplo, la relación entre la performance y el trazo que crea texturas en el lienzo, fueron revisadas bajo la presión de una creciente conciencia sobre la historia catastrófica y su fundamento en el proceso social contemporáneo. Cuando Yves Klein volvió a la pintura figurativa con sus *anthropométries* en 1960, recuperó un terreno ya explorado por Robert Rauschenberg, como, por ejemplo, las figuras en negativo de 1949 realizadas sobre de papel heliográfico iluminado. Pero Klein había visto ahora las sombras dejadas en paredes y veredas de Hiroshima por la bomba atómica. Es así que, en 1961, año en que Francia bomba atómica y en el que se estrena *Hiroshima mon amour*, el film de Resnais y



Klein, *People Begin to Fly*, 1961

Marguerite Duras, Klein realizó con sus *anthropométries* un viraje hacia lo real: en la secuencia que va desde *People Begin to Fly* hasta *Hiroshima* se puede evidenciar el potencial de la representación negativa. La historia

fuerza la dialéctica de forma y contenido, y la figuración luego de 1945 no puede ser lo que había sido.

Más pertinentes en este ámbito fueron las investigaciones en el terreno de la escultura realizadas por Spoerri y Arman. En sus *tableaux pièges* (cuadros trampa o imágenes entrampadas), serie que comenzó en 1960, Spoerri fijaba los objetos que encontraba sobre mesas convencionales, las giraba y colgaba el resultado sobre la pared. En la "fijación" negativa de escenas específicas de azar y cotidianidad, sus

pièges de comidas y mesas compartidas convierten el trazo en evidencia histórica, y el ensamblaje de objetos encontrados en una exhibición forense. El contexto histórico, que Adorno se ocupó de teorizar, permea indirectamente la reinención de Spoerri de la naturaleza muerta. Como él mismo diría más tarde: “Una comida atrapada contiene momentos de placer, pero puede que en el cenicero haya una colilla de cigarrillo apagada con furia”⁴⁸.

En 1959, Arman realizó sus primeras *poubelles* (basuras): cajas y vitrinas llenas de basura y desperdicios encontrados, al igual que sus primeras *accumulations*, colecciones seriadas de ejemplares de objetos iguales o similares. Como indica el análisis de Benjamin Buchloch de estas obras y sus contextos, la reflexión que Arman realiza sobre la cultura de la mercancía y su basura, transforma la tradición del objeto encontrado y el *readymade* y, en cierto sentido, anuncia “el fin de la utopía del objeto estético.”⁴⁹ Se puede observar con bastante claridad que la esperanza y el optimismo que Duchamp y otros artistas de la primera vanguardia habían depositado en objetos industriales fue liquidada junto con el mito del progreso automático. Los *readymades* ya no son optimistas, del mismo modo en que el optimismo en general ya no es posible; y esto es un problema objetivo, como Adorno dejó en claro, que no se alivia con la reconstrucción de un pseudo-optimismo de la abundancia mercantilizada. Con bastante precisión y elocuencia, las *Lunettes noires* de Spoerri postulan lo mismo.

Estoy menos convencido de que la selección y manipulación que Arman hace de los objetos encontrados bajo las condiciones de posguerra vacíen a estos objetos de cualquier tipo de aura, como sugiere Buchloch. Si complementamos su análisis

⁴⁸ Extraído de una entrevista con Freddy De Vree, en *Daniel Spoerri: Détrompe-L’Oeil*, op. cit., sin número de página. En su libro *An Anecdoted Topography of Chance* se puede leer entre líneas de manera poderosa cómo la historia acecha la obra de Spoerri. Allí atrapa, a través de la descripción textual y asociativa, todo lo que encontró en su mesa de trabajo en el Hotel Carcassonne, 24 Rue Mouffé-tard en París, a las 3:47 pm, el 17 de octubre de 1961. De hecho, ese día, tres horas más tarde, aconteció la infame masacre en la que la policía asesinó a 150-200 argelinos durante una manifestación pacífica en protesta del toque de queda que Maurice Papon impuso a los musulmanes. Esta masacre fue negada oficialmente hasta que, finalmente, en 2012 fue reconocida públicamente por un presidente francés. Hasta donde yo sé, la importancia de la fecha del libro de Spoerri ha pasado desapercibida. Evidentemente debemos añadir una anécdota a esta “topografía del azar y el desorden” para, como enfatizaría Spoerri citando no menos que a Sherlock Holmes, hacer un ejercicio de precisión y detección. Cf. Daniel SPOERRI, con Robert FILLIOU, Emmett WILLIAMS, Dieter ROTH y Roland TOPOR, *An Anecdoted Topography of Chance*, London: Atlas Press, 1995, pág. 23. Sobre la masacre, ver Jean-Luc EINAUDI, *La Bataille de Paris: 17 October 1961*, Paris: Seuil, 1991.

⁴⁹ Benjamin H. D. BUCHLOH, “From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*,” en Id., *Neo-Avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, pág. 270.

y volvemos sobre las huellas de la presentación negativa, como lo hago aquí, entonces la historia se complejiza. Los *portraits-robot* de Arman registraban el hecho



Arman, *Poubelles*, 1959

de que la conexión invisible entre los individuos y sus cosas excedía y sobrevivía la mera relación de posesión. Los individuos pueden ser evocados negativamente de un modo bastante preciso a través de la presentación de cosas ligadas a ellos. Esto es lo que muestra Arman en esos “retratos” de su marchand y sus amigos, en los que parecería solo mostrar su basura. Estas bromas de mal gusto se volvieron también hacia las cualidades escénicas de *Fin de partie* de Beckett, que se estrenó en Londres en abril de 1957 y en París tres semanas después: en esa obra sombría, Hamm tiene a sus padres ancianos, Nagg y Nell, en dos tachos de basura (*poubelles*).⁵⁰ Pero incluso la miseria y obsolescencia exhibidas de una subjetividad enfrentándose a su final acarrea un pathos que nosotros, los remanentes mutilados de una subjetividad que se intenta aferrar a la vida dañada, aún podemos sentir y registrar. De modo similar, como hemos visto a propósito de las *colères* y *combustions* de instrumentos musicales, la destrucción de estos objetos auráticos con sus frágiles cuerpos de madera y cálidas pátinas, producen un aura se-

de que la conexión invisible entre los individuos y sus cosas excedía y sobrevivía la mera relación de posesión. Los individuos pueden ser evocados negativamente de un modo bastante preciso a través de la presentación de cosas ligadas a ellos. Esto es lo que muestra Arman en esos “retratos” de su marchand y sus amigos, en los que parecería solo mostrar su basura. Estas bromas de mal gusto se volvieron también hacia las cualidades escénicas de *Fin de partie* de Beckett, que se estrenó en Londres en abril de 1957 y en París tres semanas después: en esa obra sombría, Hamm tiene a sus padres ancianos, Nagg y Nell, en dos tachos de basura (*poubelles*).⁵⁰ Pero incluso la

miseria y obsolescencia exhibidas de una subjetividad enfrentándose a su final acarrea un pathos que nosotros, los remanentes mutilados de una subjetividad que se

intenta aferrar a la vida dañada, aún podemos sentir y registrar. De modo similar, como hemos visto a propósito de las *colères* y *combustions* de instrumentos musicales, la destrucción de estos objetos auráticos con sus frágiles cuerpos de madera y cálidas pátinas, producen un aura se-



Beckett, *Final de partida*

⁵⁰ Esta obra fundamental fue escrita en francés y traducida por Beckett al inglés; en la edición alemana, sin embargo, traducida por Elmar Tophoven con la aprobación de Beckett, apareció antes que la inglesa. *Fin de partie* (Les Editions de Minuit, 1957; *Endspiel*, Suhrkamp, 1957; *Endgame*, Grove, 1958). Adorno se encontró con Beckett en París en 1958 y discutieron largamente sobre la obra; él ya había visto una puesta de *Endspiel* en Viena. La dedicatoria del ensayo de Adorno sobre *Fin de partida* dice, en inglés “To S.B., in memory of Paris, Fall 1958.” [“A S.B. en recuerdo del otoño de 1958 en París”]. Sobre los tachos de basura Adorno comenta “Los cubos de basura son emblemas de la cultura reconstruida después de Auschwitz”. “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, op. cit., pág. 322 (“Intento de entender *Fin de partida*”, op. cit., p. 300). Sobre el encuentro de Adorno y Beckett ver Stefan MÜLLER-DOOHM, *Adorno: A Biography*, trad. R. Livingstone, Cambridge: Polity Press, 2009, págs. 356-60. Sobre las primeras producciones de *Fin de partie*, ver Anthony CRONIN, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, London: Flamingo, 1997, pág. 458-66.

cundaria: el halo reluciente de una cultura tradicional que, como el sujeto, se encuentra en el proceso de desaparecer y apenas puede comprender la base objetiva de su extinción. Por su impactante y completo anti-humanismo, la quema de violines y pianos se encuentra a la par de la quema de libros; incluso como gestos artísticos estos actos amenazan implícitamente al propio cuerpo con violencia.⁵¹ Sería erróneo asumir o concluir que no hay ningún pathos generado por la crisis de la cultura, incluso si los sentimientos fluctúan entre el terror, la ira, la consternación y la vergüenza. No se trata de la pérdida del aura, sino de la necesidad de especificar exactamente qué tipo de carga aurática se estructura, al menos potencialmente, en los objetos de Arman.⁵² En esta dirección, debemos ser dolorosamente precisos.

Ha quedado firmemente establecido en el registro histórico, y es sabido por aquellos que se han tomado la molestia de informarse, que Auschwitz y las otras máquinas de muerte nazis fueron la escena de un robo tan inmenso y sistemático que nos recuerda a la famosa reconstrucción que realiza Marx de la “acumulación originaria”. En estos campos las víctimas no eran solo asesinadas. Sus cuerpos y su propiedad personal eran saqueados sin restricción de modos tan truculentos y atroces que desafiaban cualquier creencia. En Auschwitz, donde un millón de víctimas fueron asesinadas, el noventa por ciento de ellos judíos, la propiedad robada era ordenada cuidadosamente y almacenada en depósitos especiales llamados sardónicamente “Canadá” por los prisioneros forzados a llevar a cabo esta labor criminal. Cuando los Nazis evacuaron Auschwitz antes de la avanzada del ejército soviético en enero de 1945, hicieron estallar el crematorio e intentaron quemar o destruir toda la evidencia obvia del genocidio. De todos modos, quedó mucha evidencia y los camarógrafos soviéticos que llegaron con la liberación del campo, registraron pilas inmensas de ropa, valijas, anteojos, brochas de afeitarse y cualquier cosa que tuviese algún potencial valor para la economía de guerra nazi –había incluso dentaduras sustraídas de los cadáveres, pues se buscaban coronas y arreglos de oro entre los

⁵¹ Luis Buñuel y Salvador Dalí ya habían explotado este potencial en *L'Age d'or* (1930): en una de las escenas “pintorescas” sobre Roma, un peatón burgués patea casualmente un violín en una vereda antes de pisotearlo hasta destruirlo en pedazos. En un momento histórico y en un contexto artístico diferentes, esta singular forma de violencia gratuita (una entre otras a lo largo del film), junto con los efectos de shock generados, contribuyeron al escándalo general.

⁵² Walter Benjamin pensó el aura como una carga o efecto de distancia fundada en distintos tipos de autoridad - que investían en obras de arte singulares una auténtica experiencia o retorno de “tiempo perdido”. Podemos pertenecer a la época de la reproductibilidad técnica, la experiencia degradada y la memoria debilitada, pero incluso los sujetos atrofiados pueden sufrir el trauma. La historia traumática, evocada y manifestada por la presentación negativa, podría reclamar, y de manera muy enfática, una autoridad necesaria.

dientes de las víctimas. Existe casi una hora de material del que se utilizaron fragmentos como evidencia en los Juicios de Núremberg. También se utilizaron fragmentos para el montaje de *Nuit et brouillard* en donde se muestran anteojos, tazones y ropa robados. Incluso algunos fotogramas extraídos de ese archivo pueden haber tenido una circulación bastante más amplia que aún no ha sido mapeada.

Dos de las obras de Arman en particular son reconstrucciones exactas, en una escala mucho menor, de estas imágenes documentales. *La Vie à pleines dents* [Sacarle el jugo a la vida; o tal vez para no perder el juego de palabras: *Una gran mordida de vida*],



Arman, *La Vie à pleines dents*, 1960

de 1960, es una acumulación perturbadora de dentaduras; en *Argus extra myope* [Argus extra miope], de 1961, el artista recolecta y guarda en cajas anteojos encontrados. Ambas son presentaciones negativas de individuos. Al mismo tiempo, por medio de un vínculo visual con la historia que es demasiado preciso como para no



Arman, *Argus extra myope*, 1961

tenerlo en cuenta, estas obras evocan también a otras personas cuyas dentaduras y anteojos fueron robados en el transcurso del asesinato administrado. Es en esta segunda evocación que las obras de Arman manifiestan el genocidio nazi. El potencial artístico descubierto y movilizado aquí queda claro.

Es así como funciona la presentación negativa y como “recuerda”: estas obras manifiestan – ellas reafirman que estas personas evocadas existieron, pero fueron asesinadas, que este crimen se cometió. Y esta manifestación está de hecho cargada con una horrible aura.

Buchloch observa estos ecos de *Nuit et brouillard* y concluye: “En sus formas extremas, las *accumulations* y *poubelles* de Arman cruzan el umbral para volverse imágenes-memoria de las primeras instancias históricas de la muerte industrializada”.⁵³ Pero el autor duda en asignar cualquier tipo de primacía interpretativa a esta mani-

⁵³ Benjamin H. D. BUCHLOH, “From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*,” p. 274. De hecho, como indica una nota al pie (19, p. 283), él llegó a confirmar, en una entrevista con Arman, que el artista “vio la película cuando se estrenó y recuerda que tuvo un fuerte impacto en él”.

festación, o explorar más allá las implicancias. La “elección inevitablemente ilimitada del objeto estético de Arman” conducen a Buchloch más bien a las nuevas condiciones de formación del sujeto – la reforzada identificación con el “valor de cambio del signo”⁵⁴. Tomando en cuenta toda la producción de Arman, estas dos obras, y tal vez algunas otras que articulan una manifestación de precisión similar, parecen estar abrumadas por el gran volumen y arbitrariedad de las acumulaciones que realiza el artista. Hasta aquí debemos tomar en cuenta las ideas de Buchloch, y, sin embargo, también debe ser dicho que la relación de estas obras de Arman con el resto de su producción refleja y manifiesta la posición del asesinato industrial dentro de la lógica general, global, de la acumulación capitalista: está allí, frente a nuestros ojos, visible pero no necesariamente visto – un potencial, una latencia escasamente comprendida que muy bien se nos puede perder en el flujo y la inundación de la vida mercantilizada y la cultura del espectáculo. Estaríamos de acuerdo con la idea de Buchloch de que la dialéctica de “silencio y exposición” (o de “no-manifestación y espectacularización”) conforma el marco histórico del arte de posguerra.⁵⁵ Pero en el caso de Arman, podemos ver que es a través de la presentación negativa que su trabajo es capaz de manifestar toda la catástrofe –en sentido adorniano.

Es necesario insistir en que la eficacia de la presentación negativa no depende de la intención artística. Estas conexiones visuales con la historia son irrefutablemente objetivas; el potencial de evocación y manifestación que, una vez que se active, producirá efectos –incluyendo el “estremecimiento” adorniano–, está codificado en las obras.⁵⁶ Esto sigue siendo cierto incluso cuando estas conexiones se hubieran producido inconscientemente –incluso si Arman hubiese sido completamente ciego frente a lo que había hecho–. Sin embargo, algunas otras obras de este artista indican que él era muy consciente al respecto. *Tuez-les tous, Dieu*



Arman, *Tuez-les tous, Dieu reconnaître les Siens*, 1961

⁵⁴ *Ibid.*, págs. 272-4.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 259.

⁵⁶ El sujeto reaparece decisivamente solo en la recepción: estos efectos, estas conexiones solo pueden ser activadas en espectadores específicos. Entran en juego todos los factores que condicionan el encuentro entre espectador y obra de arte (es decir, la conformación de la disposición subjetiva por el proceso social objetivo). Con respecto a la producción, las intenciones artísticas no son necesariamente conscientes y no pueden ser verificadas. Tampoco son permanentes los momentos de lucidez. Finalmente, no es tan importante qué vectores psico-subjetivos instalaron ese potencial en obras de arte específicas, como el hecho de que podamos verificar que esos vectores *existen* en dichas obras. Lo mismo pasa con Beuys.

reconnaître les Siens [Mátalos a todos, Dios reconocerá a los suyos], de 1961, es una acumulación de rociadores de insecticida. Aquí las reconocidas marcas de algunos – Fly-Tox, Flit, Projex– muestran cómo la mercantilización ha alcanzado incluso al veneno. Aquí tenemos que volver sobre Clov, personaje de *Fin de partida*, quien, al descubrir que se le ha metido una pulga en los pantalones, se rocía sus genitales con veneno. Como indica Adorno, la escena es una entre varias de la obra que apuntan al fin del dominio humano sobre la naturaleza, que fue siempre auto-represivo y que acarreó de manera latente en su interior una inversión del instinto de supervivencia. De hecho el insecticida está históricamente atravesado con la prehistoria del Zyklon-B, la toxina utilizada en las cámaras de gas nazis: “El insecticida, que desde el inicio aludía a los campos de exterminio, se convierte en el producto final del dominio de la naturaleza, que ahora acaba consigo mismo”⁵⁷. El título de la obra de Arman es una frase atribuida a al Abad de Cîteaux, quien comandó la masacre de Béziers, en el sur de Francia, en 1209, durante la Cruzada albigense. Expresa el momento en la escala de violencia administrada en el que se comienza a pensar en categorías enteras de gente a las que hay que matar indiscriminadamente.



Arman, *Le village des damnés*, 1962

Incluso después de Auschwitz continúan circulando distintas traducciones de esa consigna con connotaciones raciales; en inglés (“Kill them all and let God sort ’em out”) la frase fue evidentemente popular entre los soldados estadounidenses apostados en Vietnam para, pasando por la “guerra indirecta” del régimen de apartheid de Sudáfrica aproximadamente una década más tarde, convertirse en insignia de la cultura mercenaria.⁵⁸ Para comentar rápidamente dos “acumulaciones” más: *Le village des damnés* [La villa de los de los condenados] de 1962, junta muñecos de niños en una vitrina de plástico tan apretados como aquellos que fueron deportados a los campos y metidos en coches de ganado; *Birth Control* [Control de natalidad], de 1963, también se refiere al mismo tema, aunque esta vez los muñecos están guardados en cajas de cartón con bis-

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, op. cit., pág. 315 (“Intento de entender *Fin de partida*”, op. cit., pág. 304).

⁵⁸ La consigna era promovida abiertamente en las páginas de *Soldier of Fortune*, una revista que se podía encontrar en las cadenas de librerías. Incluso hoy en día se pueden comprar remeras con esa frase por Amazon.com.

gras, que evocan las valijas de los deportados. Hay un aspecto más del genocidio nazi que debe ser tenido en cuenta antes de que esta constelación de referencias pueda arrojar alguna luz negativa sobre *Plight*. Los realizadores de *Nuit et brouillard* produjeron una versión en alemán de la película, con la traducción de Paul Celan de los textos de Cayrol. *Nacht und Nebel* se estrenó en los cines alemanes a fines de 1956 y en abril de 1957 fue transmitida por la televisión alemana.⁵⁹ En las secuencias que se ocupan del saqueo nazi de las víctimas, la película de Resnais toma nota de que las cabezas de las víctimas eran afeitadas y el cabello colocado en depósitos y,



eventualmente, ser convertido en “tela” o en tejido (*tissu*). Varias imágenes muestran una pirámide de cabello humano y otra deja ver columnas presumiblemente rellenas de cabello y envueltas en papel, el cual lleva la indicación: “K[onzentrations].L[ager]. Au[schwitz] Kg 22”. La voz en off de esta secuencia nos

dice “no había nada más que cabello de mujer... a quince peñiques el kilo... es utilizado para hacer telas” (“Rien que des cheveux de femme... A quinze pfennigs le kilo... On en fait du tissu.”). Lo que en realidad se hacía con el cabello era fieltro. Los camarógrafos soviéticos filmaron las siete toneladas de cabello humano empacado para ser enviado a las fábricas alemanas, donde, según otros documentos capturados en el lugar y luego utilizados como evidencia en Núremberg, se convertía en fieltro. En estas secuencias, que duran más de un minuto, vemos 293 sacos de cabello en forma de columna acostados en el piso en dos pilas. Estos sacos eran aproximadamente del mismo tamaño que las 284 columnas de fieltro utilizadas por Beuys para cubrir las paredes en *Plight*. El material grabado por los soviéticos fue reeditado en 1985 con motivo de la conmemoración del cuadragésimo aniversario del fin de la guerra. El mismo año, Lanzmann estrenó *Shoah* y Beuys inauguró *Plight* en Londres.⁶⁰ En el catálogo del Pompidou el título completo de la obra de

⁵⁹ Sobre la versión alemana y su recepción ver Ewout van der KNAAP, “Enlightening Procedures: *Nacht und Nebel* in Germany”, en Id. (ed.), *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*, London and New York: Wallflower Press, 2006, págs. 46-85.

⁶⁰ El material filmado en Auschwitz por Aleksander Woroncow en 1945 fue reeditado como *Die Befreiung von Auschwitz* [La liberación de Auschwitz, 1985] por Irmgard von zur Mühlen, con un comentario en voz en off y una nueva entrevista a Woroncow. La película se encuentra disponible en DVD desde el año 2005.

Beuys, que parece reflejar la alteración retrospectiva de la datación, es: *Plight 1956–1985*.

6 LA MANIFESTACIÓN DE *PLIGHT*

Ya tenemos todos los elementos necesarios para entender qué es esta obra y cómo hace lo que hace, cómo logra su efecto. A Beuys le llevó mucho tiempo lograr esta síntesis precisa y poderosa en una obra de carácter silencioso y contenido, inequívoco con cualquier otra obra de su producción. Antes de esta obra: el Juicio de Eichmann (1961-1962), el Juicio de Frankfurt (1963-1965), los movimientos estudiantiles alemanes y globales de 1968, el trauma de la RAF. Por otro lado, varias décadas de jugar al juego del arte: arengando desde pizarrones, derritiendo grasa, vistiendo con fieltro y envolviendo pianos con él. Para 1985 Beuys ya estaba listo, tenga él o no cabal conciencia de lo que había logrado. Al construir una escultural imagen remanente para rodear el espacio de la obra, Beuys de hecho “entrampó” los sacos de cabello de Auschwitz y los paró, tal como hizo Spoerri con sus *pièges*. Al estar paradas, las columnas de fieltro evocan a las víctimas por medio de la presentación negativa - esta vez a través de la ineludible especificidad de una conexión material irrefutable. El termómetro, podemos ver ahora, evoca los crematorios y yace sobre la pizarra pentagramada y el piano como un peso aplastante o una presión que lo mantiene cerrado y en silencio.

Tenemos ahora una manifestación de la catástrofe que, al mismo tiempo, alegoriza el dilema del arte después de Auschwitz, del mismo modo en que lo teoriza Adorno. La música, el medio del sentimiento crudo y la consolación más profunda, no sería adecuada ante los hechos sucedidos; el arte tendría que callar. O mejor, ya que ni siquiera el silencio nos saca de este círculo, el arte tendrá que continuar, cargando con la vergüenza y el desafío de romper radicalmente con su tradición afirmativa. El nombre de la catástrofe solo puede ser dicho en silencio, pero debe ser dicho - aunque sólo sea a través de la disonancia de una instalación negativa y hermética. Esta obra en particular pone al espectador bajo la vigilancia de una comunidad de víctimas evocadas que figuran a lo largo de las paredes como si fuesen cercos de alambre de púa. El título confirma esta interpretación y es incorporado a la propia obra: si el trauma manifestado era tal que no puede concebirse nada peor, mantiene, en su legado urgente, una condición de riesgo extremo y dificultad. Incluso en su significado secundario, “*plight*” persiste como una pregunta

que, dadas las tendencias del proceso social, debemos dejar abierta: la situación nos impone un deber y una promesa, pero solo en tanto aún podemos pretender en absoluto ser sujetos autónomos, éticos y políticos. Tal vez durante el juicio y el momento de la verdad nos ganemos la denominación, tal vez no. En esta obra no hay rastros de ninguna postura de confianza, trucos de un bufón o extrañas danzas de un chamán. La obra no saca conclusiones sobre nuestra capacidad de penetrar el horror o salvarnos de él. Solamente manifiesta: esto sucedió y así es. Lo perturbador de esta obra -atestiguado por las marcas de puñetazos y patadones que los espectadores dejaron impresas en las columnas de la segunda sala- nos lleva a un callejón sin salida, el estremecimiento de lo sublime después-de-Auschwitz.

Haber dicho esto no significa haber dicho todo. Uno quisiera decir más -y debería. La manifestación es solo un momento -de y en el proceso social que se agita desafiando todas las manifestaciones. Lo que hacemos con nuestras manifestaciones, a dónde vamos con ellas, cómo las ponemos a trabajar, es otro asunto, más político. Lo sublime, en sí mismo, no es auto-rescate, nunca más. Podemos pensar que *Plight*, como síntesis y culminación, llegó relativamente tarde en la dialéctica de manifestar y eludir. Pero la ironía, si es que así debemos llamarla, yace en otro lugar: en la recepción de *Plight*, que durante mucho tiempo logró eludir aquello que la obra manifestaba, y en el *factum brutum* social de que toda la acelerada proliferación de la memoria en el arte y la cultura oficial desde entonces no han redituado en una lucidez pública general sobre el proceso social. Sus poderes de terror, lejos de haber sido detenidos, han continuado creciendo. Rememorar no es siempre, no automáticamente, una contra-memoria. Ya no estamos en 1985.

Traducción del inglés de Daniel Halaban

TEORIA ESTÉTICA DE ADORNO COMO UMA DIALÉTICA NEGATIVA DO GOSTO

Adorno's Aesthetic Theory as a Negative Dialectics of Taste

AMARILDO MALVEZZI*

amarildo.malvezzi@gmail.com

Recebido em: 5 de setembro de 2015

Aprovado em: 12 de dezembro de 2015

RESUMO

O presente ensaio propõe enxergar a dialética do esclarecimento no interior da dimensão estética, abordando sua dimensão regressiva e sua dimensão emancipatória. Por um lado, propõe uma leitura estética da indústria cultural. Por outro, propõe uma leitura da teoria estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto, com ênfase na crítica do sujeito através de uma crítica do gosto. Busca problematizar o lugar da imediatidade e do sensível (gosto) na experiência estética, argumentando que a crítica do gosto, na dimensão estética, assemelha-se à crítica da razão: não visa destruí-lo, mas colocá-lo no centro da reflexão sobre a arte e resgatar suas mediações históricas.

Palavras-chave: dialética negativa do gosto; gosto; crítica do gosto; crítica do sujeito; experiência estética.

ABSTRACT

This essay proposes see the dialectic of enlightenment within the aesthetic dimension, dealing with its regressive dimension and its emancipatory dimension. On the one hand, this essay proposes an aesthetic reading of the cultural industry. On the other, it proposes a reading of Adorno's aesthetic theory as a negative dialectic of taste, emphasizing the criticism of the subject through a critique of taste. It discusses the place of immediacy and sensible (taste) in aesthetic experience, arguing that the critique of taste resembles the critique of reason: it seeks not to destroy it, but put it at the center of reflection on art and redeem their historical mediations.

Key words: negative dialectic of taste; taste; critique of taste; criticism of the subject; aesthetic experience.

* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Brasil.

I

Não se deve ignorar o fato de que a dialética perde muito de sua força quando, ao invés de tornar o pensamento e a sua exposição mais rigorosos e sutis, torna-se mera força de expressão, que apenas suspende a reflexão mais profunda, expondo-a como jargão casual, na vitrine dos discursos. Evocá-la é já traí-la, pois traz a falsa esperança de que somente seu nome dissolva o ainda-não-resolvido, que a palavra se autonomize do pensamento. A dialética, então, regrediria à magia.

Não se deve, tampouco, ignorar a afinidade entre a dialética e o ensaio. A obra de Theodor Adorno proporciona ao leitor mais paciente a intensificação da reflexão, que não provém apenas de seu caráter hermético, de sua crítica incansável ou de seu olhar incomum. Cada passagem de sua obra encerra, a seu modo, uma verdade que Adorno levou às últimas consequências: estilo não é acessório; o mal escrito é o mal pensado. Em referência a seu próprio estilo, Adorno elegeu o ensaio como uma das formas de escapar à ideologia presente na filosofia burguesa de seu tempo: a pretensão do sujeito de apropriar-se da totalidade por meio da redução do mundo à estrutura do pensamento. A estrutura fragmentária, descontínua e densa possuía uma razão epistemológica; não era simples ornamento ou equívoco¹. A forma do ensaio é lugar privilegiado para a persistência da dialética - parafraseando Jameson.

Todavia, nem todas as virtudes do ensaio emanam do rigor exigido. Há um espaço para o jogo; uma permissão inconsequente para o estabelecimento de conexões às vezes distantes; abertura para atalhos; um saltar por sobre as mediações; dissolver, ainda que de forma fugaz, o insolúvel. Há uma dimensão do ensaio que, feito danoção infantil, insiste em ser apenas isso: tentativa, experimento, risco, curiosidade.

O presente trabalho não pretende degradar a dialética, tampouco deseja fazer do ensaio a permissão para a má reflexão. Persiste, ainda assim, o desejo de propor uma perspectiva: *ler a teoria estética de Adorno como uma dialética negativa do gosto*. A expressão pretende, mais do que inovar a reflexão sobre o pensamento de Adorno, contribuir para esclarecê-lo.

¹ Theodor W. ADORNO, *Notas sobre Literatura I*, trad. Jorge M. B. de Almeida, São Paulo: Duas Cidades, 2003, 1ª ed. (Coleção Espírito Crítico).

II

A Teoria Crítica empenhava-se em diagnosticar os elementos que, ao invés de emancipar a humanidade, conduzindo-a a um estado de liberdade verdadeiramente humano, lançava-a, contradizendo suas promessas, em um novo estado de barbárie. Esse projeto filosófico impeliu a reflexão para o caráter regressivo próprio da racionalidade moderna, vista dentro do processo histórico de esclarecimento.

Mas se a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor, apesar de suas contradições históricas, e se, posteriormente, Adorno enxergou a obra de arte e a experiência estética autênticas como resíduos de liberdade, torna-se fundamental compreendê-las como parte integrante do esclarecimento. O esclarecimento ultrapassa a linha que conduz do mito à ciência, do estilingue à bomba atômica. Nele também está inscrito a própria Estética, essa disciplina que, no século XVIII, tem sua aparição, na mesma época em que o iluminismo – não por acaso.

Não sem motivos Adorno se dedica a ver, na indústria cultural, sua instrumentalização e, na obra de arte e experiência estética autênticas, um espaço de resistência, crítica e liberdade.

Adorno diz que (1) a indústria cultural realizou a *transferência da arte para a esfera do consumo*, (2) *despiu a diversão de sua ingenuidade*, (3) *aperfeiçoou o feitio das mercadorias*².

A dimensão estética, então, possui tendências regressivas e possibilidades emancipatórias. Questionar sobre a sua instrumentalização implica na possibilidade de se fazer uma leitura estética da indústria cultural. Acredito que esse procedimento torna não apenas a compreensão da indústria cultural mais robusta. Igualmente, permite-nos problematizar a estética – bloqueando a relação necessária entre sua dimensão e a liberdade. Afinal, era esse era o esforço de Adorno, captar as más mediações (os processos históricos sutis de dominação, muitos deles agora instalados no interior do próprio sujeito) sob a aparente boa imediatidade (a pretensa liberdade dos indivíduos).

Há um esforço teórico e crítico, por parte de Adorno, em manter os limites entre o que vem a ser uma obra de arte e um simples bem cultural. A noção de autenticidade não esconde esse empenho. Segundo ele, o termo é uma aceção relativa à moral burguesa. Com o enfraquecimento das grandes ordens de sentido – normas

² Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*, trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

religiosas e formais – o conceito de autenticidade aparece como a exigência de que os sujeitos sejam aquilo que eles de fato são – estejam de acordo com uma suposta essência interior. Assim, é tanto um dever – ser aquilo que se é – quanto uma verdade – ser idêntico a si mesmo. Nessa unidade entre dever e verdade aparece algo semelhante à liberdade: ser aquilo que a essência exige, estar de acordo consigo próprio, autodeterminar-se³.

Interessante que, se para Benjamin a autenticidade (em sua acepção estética) é destruída a partir da produção industrial em larga escala, para Adorno a autenticidade (em sua acepção moral) aparece como ligada a um contexto em que, diante da fungibilidade universal, do império da troca e da identidade, os sujeitos devam possuir algo de único – um último resíduo de singularidade. Todavia, o autêntico é uma ilusão sobre a existência de um ser-em-si, de um ser puro e anterior à sociedade. É um fetichismo da subjetividade – sob a aparente unicidade, originalidade, pureza, o que há é a universalidade, a padronização e a mediação. Do ponto de vista histórico, o autêntico é apenas uma amnésia sobre o fato de que a sociedade antecede o sujeito.

Ainda assim, Adorno defendeu o sujeito, os processos históricos de individuação e a efetividade histórica da liberdade; defendeu a possibilidade de que o singular venha a se efetivar, embora esse processo seja condicionado pela própria sociedade, assim como o novo na arte, seja uma transição mínima, do universal para o particular.

A noção de obra de arte e da experiência estética autênticas atestam a intenção de estabelecer limites. Em meio à fungibilidade universal, em meio à tentativa da indústria cultural de equacionar obra de arte e bem cultural, através de uma fusão da mercadoria padronizada com traços da dimensão estética, era preciso lidar com um paradoxo: estabelecer os limites entre a arte e a simples mercadoria, em um contexto em que a arte já não pretendia possuir um conceito. Semelhante paradoxo ocorre em relação à experiência estética: pretende ser uma experiência imediata, aquém e além da racionalidade, dos conceitos e da reflexão, uma experiência sensível por excelência. Mas como poderia Adorno defender, no interior da arte, uma experiência tão afim ao primado da identidade? Como poderia, dada sua afinidade com a reificação e à passividade positivista em relação à ordem existente, destruir aquilo que é intrínseco à experiência estética? Essa dificuldade torna ainda mais

³ Theodor W. ADORNO, *Mínima Moralía. Reflexões a partir da vida lesada*, trad. Gabriel Cohn, Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

árduo e problemático o esforço de Adorno, o que torna, do ponto de vista da crítica, sua teoria estética e sua teoria da indústria cultural ainda mais importantes.

III

A possibilidade de se questionar sobre a instrumentalização da dimensão estética implica na possibilidade de se fazer uma leitura estética da indústria cultural. Isso é possível através da utilização de categorias estéticas para esclarecer seu funcionamento. Esse processo permite vislumbrar aspectos regressivos (ligados à indústria cultural) e possibilidades emancipatórias (ligados à arte autêntica) no interior da própria dimensão estética.

Gostaria de me deter na seguinte constelação de categorias: aura, atmosfera, estilo, gosto, belo, harmonia.

Benjamin (1975, p. 15) define a aura como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”⁴. Em seu conceito, como o próprio Benjamin lembra, fala-se de tempo (“a única aparição de uma realidade...”) e espaço (“...realidade longínqua, por mais próxima que esteja”). Outrora, as obras possuíam um *hic et nunc* (um aqui e agora), estavam aprisionadas em contextos tradicionais de autoridade – mágicos ou religiosos. A aura, em sua análise, teria sido destruída com o fim da autenticidade (do original e de seu *hic et nunc*) das obras através de sua reprodução em massa.

Adorno, todavia, retoma o conceito de aura e inscreve-o no contexto das obras de arte. O distanciamento intrínseco à experiência da aura (...realidade longínqua, por mais próxima que esteja) reaparece como distanciamento estético, fundamental para a autonomia da obra de arte em relação ao público. Se a aura possuía uma dimensão de autoridade, que se perde através da transferência de seu contexto mágico ou religioso, para Adorno, a autonomia da obra de arte, através da defesa de um âmbito próprio de legislação, com suas técnicas e exigências formais, devolve a autoridade das obras sobre o público. Une-se, a isso, o fato de que persiste a interdição da obra, no sentido de que o “não deve ser tocada” significa, do ponto de vista estético, que a obra não deve ser consumida, reduzida à subjetividade, não deve dobrar-se ao gosto do público. Por fim, quanto à dimensão tempo (“aparição

⁴ Walter BENJAMIN, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas, *Textos escolhidos*, trad. José Lino Grünnewald, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores), pág. 15.

única de uma realidade...”), é famoso e reconhecido o entrelaçamento entre arte moderna e a exigência do novo, da originalidade, do único. Em Adorno, a defesa se torna ainda mais radical através do não-idêntico⁵.

Se é possível vislumbrar a persistência da aura na obra de arte e experiência estética autênticas, é possível ver a atmosfera como seu aspecto regressivo. Para Adorno o conceito de atmosfera “significa nas obras de arte a mescla turva de seu efeito e da sua composição enquanto algo que ultrapassa os seus momentos particulares”⁶. Há uma dimensão da atmosfera que está ligada à noção adorniana de “o mais da obra de arte”, significando algo na experiência estética que transcende sua aparição, seu momento sensível. Todavia, na indústria cultural, há um constrangimento do bem cultural pela lógica da atmosfera. Jameson fala sobre o fato de que “agora não ouvimos mais as notas elas mesmas, mas somente sua atmosfera, a qual se torna simbólica para nós”⁷. A delimitação da experiência estética à dimensão sensível da atmosfera atesta, por um lado, o fato de que os indivíduos tornaram-se incapazes (historicamente não-formados para esse tipo de experiência) e, por outro, que as experiências estéticas remetem umas às outras, pois, na indústria cultural, o “além da aparição sensível”, não é uma alteridade em relação à ordem existente, mas uma outra experiência semelhante, aprisionando o indivíduo em uma familiaridade confusa, uma identidade distorcida, que ele reconhece sem compreender, associando contextos, humores e vivências, lançando contra obra um sentido pessoal. Há uma *reprodução mecânica da atmosfera*, uma racionalização da *proximidade distante*, através de um estreitamento entre dimensão estética e a vida cotidiana, uma progressiva delimitação da experiência pelo pensamento identitário.

Em relação à categoria do estilo, o problema reside em como se desenrola a dialética entre diferença e identidade. Adorno lembra que, na cultura de massas, “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas”⁸. Ora, esta passagem aponta de modo inegável o fato de que, sob a totalidade da indústria cultural, a diferença (distinções) deve permanecer no interior da padronização.

A diferença, apontada como distinção, revela aquilo que há de secreto na indústria cultural: a conexão existente entre a dimensão espiritual (estilo como categoria

⁵ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, trad. Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, 1970.

⁶ *Ibid.*, pág. 305.

⁷ Frederic JAMESON, *Marxismo e Forma. Teorias Dialéticas da literatura no século XX*. trad. Ismail Xavier e Fernando Oliboni, São Paulo: Hucitec, 1985. pág. 25.

⁸ Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*. op. cit., pág. 101.

estética, e que era fundamental já na arte da sociedade pré-burguesa) e a dimensão social (estilo como identidade, daquilo que é ao mesmo tempo individual e coletivo).

Para Adorno, aquilo que se chama de estilo refere-se ao equilíbrio entre as convenções e o sujeito. No fazer artístico, o estilo autêntico jamais foi a perfeita aplicação daquilo que é expresso e exigido sob determinado gênero ou estilo. A razão é simples: o estilo autêntico não se expressa na identidade que existe entre o conceito (aquilo que é posto como fundamental para a adequada fabricação do objeto de arte) e a feitura do objeto. Uma vez que as convenções representam o poderio da sociedade sobre o sujeito, na esfera da arte não se passa diferente.

Na esfera da indústria cultural, realizou-se a superação da distinção entre estilo autêntico (aquele que mantém a tensão entre expressão e a convenção) e o estilo artificial (aquele que realiza a adequação perfeita da produção segundo as exigências da tradição). Desta forma, a manutenção do estilo pela indústria cultural realiza não somente a conexão funesta e transparente da dimensão espiritual e a dimensão social (contradizendo qualquer autonomia estética), como também permite uma racionalização mais ampla, que ultrapassa a simples padronização, invadindo o campo das diferenças culturais.

O gosto é a categoria estética mais problemática. A Estética surge no século XVIII, que é, também, o século em que há maior tratamento filosófico sobre gosto. O gosto, o belo e o prazer subjetivo a eles associados foram fundamentais para a reflexão sobre a arte.

Para Kant, o gosto é a faculdade de julgar imediatamente o belo. O prazer estético, decorrente da experiência do belo, é distinto daquilo que agrada aos sentidos. O prazer desencadeado era consequente de um acidental – não planejado, não intencional – ajustamento do objeto estético e a estrutura humana. Uma vez que o objeto belo não tem uma verdadeira finalidade, mas nos aparece como se tivesse algum propósito; uma vez que ele não tem um fim, mas aparece organizado de tal modo como se tivesse, o entendimento e a imaginação esforçam-se para encontrar qual seria o sentido desse perfeito ajustamento. O prazer estético não tem nada a ver com a existência material do objeto. Provém do jogo entre as faculdades do entendimento e da imaginação⁹.

⁹ Immanuel KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. Valério Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

É a *experiência imediata* que sugere a ideia de finalidade, embora não se compreenda bem qual ela seja. Se em Kant o belo é o que agrada universalmente sem conceitos, na indústria cultura, o belo aparece, para Adorno, como modelo da ideologia: forma pela qual o sujeito adora a imediatidade, cegamente, ao mesmo tempo em que ignora as mediações que precedem e produzem a imediatidade. A imediatidade é a consequência da identidade – historicamente produzida – entre sujeito e objeto. A harmonia, esse apaziguamento entre o todo e as partes, expressaria a subsunção do particular sob o universal, o esvaziamento das contradições e das tensões, uma adesão não-problemática do sujeito à ordem existente.

E se o belo e a harmonia possuem um momento de negatividade, pela proximidade com a falsidade da totalidade nas sociedades administradas, o gosto se torna objeto privilegiado para a crítica adorniana.

O gosto estaria ligado à sobrevalorização da dimensão subjetiva da experiência estética, contradizendo a autonomia e o distanciamento estéticos; a um hedonismo, pela necessária relação entre prazer e experiência estética; a uma redução da experiência estética à dimensão sensível da arte, pois a estética kantiana desvincula a arte de qualquer relação com o conhecimento e a verdade, fazendo da imediatidade – o milagroso ajustamento entre objeto estético e sujeito – o elemento fundamental da experiência estética.

A arte é marcada por um paradoxo. Sua autonomia está ligada ao seu fechamento em si mesma, ao voltar-se para si, de não ter nenhum fim além de si mesma, de recusar-se a atender qualquer fim exterior. Ao mesmo tempo, é intrínseco à arte o fato de que ela seja não apenas “ser-em-si-e-para-si”, não apenas distância em relação ao mundo. A arte é, também, e inevitavelmente, ser-para-outro. Deve vir à existência e ser experimentada. Não importa o quanto se debata sobre “qual a experiência estética é a ideal?”; em todo o caso, a arte é um objeto para experiência, é ser-para-outro, destinada a um público.

A relação da obra com o sujeito que a experimenta torna-se ainda mais problemática, no horizonte da teoria adorniana, devido ao fato de que a experiência estética envolve um processo de reificação que lhe é intrínseco. A obra de arte aparece, junto ao público como imediatidade a-histórica. É um artefato, produzido por seres humanos, mas que só vem à tona no instante em que é capaz de emancipar-se frente à sua pré-história, afirmando-se como autônoma em relação ao artista que a produziu e ao público que a contempla. A obra, no instante de sua aparição, assemelha-se à eternidade, apesar de sua efemeridade, como se sempre esti-

vesse ali, como se não houvesse sido feita. A reificação lhe é intrínseca, tampouco inteiramente negativa. Torna-se mais radical na sociedade de mercado, pois o público torna-se anônimo e as exigências e demandas mais difusas e indiretas.

A reificação da obra de arte aprofunda-se através do gosto, que pretende ser a capacidade de experimentá-la imediatamente, sem recurso a qualquer mediação histórica. É um acaso, uma feliz coincidência entre uma preferência individual, que se pretende natural, intrínseca, e um objeto estético, que não foi produzido, que apenas apareceu, sem qualquer propósito.

Adorno, por sua vez, empenhou-se em mostrar em que medida a *imediatidade* - a base desse não-planejamento, logo, da liberdade, da ingenuidade e da espontaneidade - estava marcada pela mediação histórica, especificamente: pensamento identitário e racionalidade instrumental. Por essa razão, a crítica à indústria cultural incide sobre a não-liberdade, não-ingenuidade e não-espontaneidade de sua experiência.

Pode-se resgatar o argumento acerca da produção histórica do ajustamento entre objeto estético e sujeito, quando Adorno argumenta que a indústria cultural opera um *deciframento do esquematismo kantiano*¹⁰. Segundo Duarte, a sua função (esquematismo, em Kant) refere-se à capacidade do sujeito de adequar a multiplicidade sensível a conceitos fundamentais, ou seja, organizá-los, classificá-los, de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura, que é desprovido de qualquer conteúdo sensível. Assim, o esquematismo realiza a mediação entre o sensível (o fenômeno) e a categoria (desprovidas de qualquer conteúdo empírico); esta mediação é que possibilita a relação com os objetos e, por conseguinte, de significado¹¹.

Decifrar este processo significa que a indústria adéqua os produtos, suas potencialidades, à capacidade dos sujeitos, a qual, devido aos processos de integração social, não só foi regredida como expropriada. A captura do esquematismo significa tanto manipulação da capacidade de julgar quanto da produção dos objetos: a identidade entre ambos decorre da subjugação ao mesmo poder.

Se o livre jogo do entendimento e da imaginação dependia da indeterminação, do esforço para encontrar essa unidade, na indústria cultural a experiência do gosto, tal como postulada por Kant, aparece como decifrada. A imediatidade, fundamental para a experiência estética, torna-se fundamental para a produção de uma harmonia social.

¹⁰ Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*. op. cit.

¹¹ Rodrigo DUARTE, *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, Belo Horizonte: UFMG, 2003

As consequências desse deciframento são danosas ao sujeito. Por um lado, promove aquilo que Adorno definiu como *regressão*, criticando a incapacidade dos sujeitos realizarem uma experiência estética autêntica; por outro, há o *empobrecimento da experiência*, que era uma preocupação permanente para Adorno.

Na *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer pontuam: “esse é o veredito que estabelece criticamente os limites da experiência possível”¹². Mais adiante: “A unificação da função intelectual, graças a qual se efetua a dominação dos sentidos, a resignação do pensamento em vista da produção da unanimidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência”¹³. Em seu ensaio sobre o debate entre os positivistas e os dialéticos, referindo-se ao sacrifício da experiência subjetiva e sua redução ao modelo positivista - o experimento metódico -, questiona: “este mundo é passível de uma experiência viva?”¹⁴.

No texto fundador da Teoria Crítica, Horkheimer, em sua controvérsia contra a teoria tradicional - entre eles os positivistas - critica a postura passiva destes diante da realidade. Segundo essa compreensão teórica, o “sujeito (é) uma sinopse de faticidades; esse mundo existe e deve ser aceito”¹⁵. Entretanto, a crítica cabível não incide somente sobre a redução do sujeito a mero receptáculo que, através do método, deve organizar os dados externos percebidos. Este problema deve-se a uma dupla dimensão: “os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo”¹⁶.

Para os teóricos críticos, como Adorno e Horkheimer, tanto a sensibilidade quanto o entendimento são enformados historicamente, logo, o próprio gosto também o é. Desse modo, a indústria cultural torna-se capaz de regular a experiência estética. O gosto estaria ligado ao primado da identidade, à tendência bárbara da racionalidade instrumental de abolir qualquer diferença em relação ao sujeito, extinguindo qualquer alteridade. Isso torna-se mais claro quando se pergunta, junto à teoria adorniana: uma vez que o princípio de equivalência era o primado

¹² Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do Esclarecimento*, op. cit., pág. 23.

¹³ *Ibid.*, pág. 41.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Introdução à controvérsia sobre o Positivismo na Sociologia Alemã*. In Adorno. *Textos Escolhidos*, trad. Wolfgang Leo Maar, São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores), pág. 177.

¹⁵ Max HORKHEIMER, “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, in Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*, trad. José Lino Grünnewald, São Paulo: Abril Cultural, 1975, São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores), pág. 125.

¹⁶ *Ibid.*

da identidade na esfera econômica, baseada no valor; que o pensamento identitário era o primado da identidade na esfera epistemológica e na prática do conhecimento, sendo o conhecimento e a verdade a identidade entre sujeito e mundo; que o totalitarismo, bárbaro e intolerante, era o primado da identidade em sua forma política, *qual, então, a dimensão da vida social que responderia pelo primado da identidade na esfera da cultura?*

O gosto era sua versão estética. O gosto, enquanto experiência imediata, manifestava o ajustamento do sujeito ao mundo, no interior da experiência estética, ao mesmo tempo em que tornava possível tanto a liquidação do sujeito – através do deciframento do esquematismo kantiano e da expropriação da capacidade de julgamento dos indivíduos – quanto o esvaziamento da objetividade – empobrecimento da experiência através da destruição do novo, da alteridade, de tudo aquilo que potencialize qualquer desajustamento.

Adorno defendia que a estética deveria ultrapassar as unilateralidades da estética kantiana (estética do gosto, desligada de qualquer relação com o conhecimento) e da hegeliana (o belo como aparição sensível da verdade, mas relegando a arte a um plano inferior em relação às formas de conhecimento filosófica e religiosa).

Entretanto, a constatação dessa relação – gosto como versão estética do princípio de equivalência e do primado da identidade – inscreve a arte, do ponto de vista da teoria de Adorno, em uma contradição. Se a experiência estética, ainda que esteja ligada à verdade e ao conhecimento (para ele, a experiência estética deve tornar-se filosófica), para não ser semelhante nem à ciência nem à filosofia, deve ser uma experiência imediata. Como conciliar a crítica do gosto – como faculdade de julgar imediatamente o belo – sem destruir aquilo que torna a experiência estética singular, que é a sua conexão com o mundo sensível e com a imediatidade?

Adorno esteve consciente desse problema, afirmando que “a consciência actual, fixada no concreto e na imediatidade, é manifestamente muito difícil adquirir essa relação com a arte, embora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade”¹⁷. A famosa tese de que a experiência estética deve tornar-se filosófica não enfrenta a questão: qual o lugar da experiência estética, em si, no interior da teoria adorniana, uma vez que ela não pretende ser redutível à experiência filosófica, uma vez que não pode prescindir da imediatidade nem do sensível?

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, op. cit., pág. 152.

IV

Assim como a crítica à racionalidade instrumental impeliu o programa filosófico de Adorno à construção de uma dialética negativa, acredito que seja possível enxergar sua teoria estética como uma dialética negativa do gosto, cujo problema central é, por um lado, não destruir a experiência imediata, fundamental à experiência propriamente estética, e, por outro, relacioná-la com a verdade e o conhecimento, sem que, na exigência dessa relação, se reduza a experiência estética à experiência filosófica que ela exige e possibilita.

O fato de a verdadeira experiência estética tornar-se filosófica não significa que haja uma destruição da imediatidade intrínseca à experiência estética. Adorno diz que “só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves”¹⁸.

O problema da imediatidade no interior da experiência estética é central: “a pretensa experiência imediata [...] depende de um momento que ultrapassa a pura imediatidade. A percepção das obras de arte seria aquela em que o que é mediado se torna imediato” e conclui, dizendo que “a ingenuidade é o objectivo, não a origem”¹⁹.

Embora a experiência estética exija uma ruptura social, de afastamento em relação à lógica da vida social, ela não pode prescindir da relação com o concreto e com a imediatidade, sem os quais não se chega a seu conteúdo de verdade.

A estética busca compreender os fundamentos históricos que tornam possível a imediatidade. A experiência estética possibilita que os sujeitos, através dela, percebam que o mundo objetivo e a subjetividade são, eles próprios, tal como a arte, mediatizados.

O problema exige, então, a compreensão de como a teoria estética de Adorno – na perspectiva de uma dialética negativa do gosto – se inscreve na crítica do esclarecimento, buscando não a destruição da imediatidade, mas pensá-la no horizonte emancipatório. Isso é possível através da noção de *maioridade estética*, que busca apontar para a autonomia do sujeito histórico através da experiência estética autêntica.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 142.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 372.

A experiência estética autêntica é, para ele, a experiência “do abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer” e continua dizendo que “é antes um momento de liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude”²⁰. Isso não significa o enfraquecimento e a destruição do sujeito – mas a crítica da subjetividade como identidade e autoconservação do idêntico.

A violência realizada pela obra é a de exigir que o sujeito seja mais do que identidade consigo mesmo, mais que autoconservação. Por essa razão que a obra de arte não é apenas o “porta-voz histórico da natureza oprimida”, argumento muito famoso, mas também “crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão”²¹.

É exatamente do ponto de vista da subjetividade que a estética se enreda no processo de esclarecimento. Para Adorno, a arte tem uma “necessidade histórica de [...] atingir a maioria” e ela “opõe-se ao seu caráter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo”²². E afirma, dizendo que “a emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia”²³.

A maioria estética – através da crítica do gosto, da crítica do eu e da crítica da identidade – é uma forma de se falar sobre a possibilidade da emancipação dos sujeitos. A crítica do eu é a esperança de “olhar apenas um pouquinho para lá da prisão, que ele próprio é”²⁴.

A crítica do sujeito é interna, segue a crítica do esclarecimento, e não visa abdicar de ambos os projetos (indivuação e emancipação racional), mas recuperá-las e impedi-las de regredirem à barbárie.

O grande problema é que se a arte não responder a essa experiência sensível imediata – independentemente de qual seja seu fundamento, histórico ou transcendental – ela perde seu lugar histórico. Quer dizer, se ela é uma forma de conhecimento (uma possibilidade para...) e não é, de modo algum, idêntica à ciência e à filosofia (nem redutível a elas), é inevitável que a imediatidade e a experiência sensível sejam fundamentais. Qual o lugar do gosto?

Todavia, o gosto não se reduz somente à dimensão identitária. Gadamer menciona Balthasar Gracián, afirmando que, para o mesmo, o “gosto, sensível, o mais

²⁰ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, op. cit., pág. 274.

²¹ *Ibid.*, pág. 275.

²² *Ibid.*, pág. 348.

²³ *Ibid.*, pág. 222.

²⁴ *Ibid.*, pág. 274.

animalesco e o mais íntimo dos nossos sentidos, já contém o ponto de partida da diferenciação que se realiza no julgamento espiritual das coisas”²⁵.

O gosto não é, pura e simplesmente, marcado pela dimensão totalitária, pelo ajustamento irresistível, tampouco é simples natureza e animalidade. A passagem prossegue, dizendo que “o diferenciar do gosto, que é, de uma forma mais imediata, o usufruir da receptividade e da rejeição, não é, pois, na verdade, um mero instinto, mas já mantém o meio termo entre o instinto e a liberdade”²⁶.

O gosto está ligado não apenas ao sabor – sua dimensão animalesca – mas também ao saber – à faculdade humana de perceber semelhanças e diferenças. Exige um distanciamento em relação ao mundo, semelhante ao distanciamento necessário para a atividade crítica e reflexiva.

O próprio Adorno diz que “a grosseria do pensamento é a incapacidade de diferenciar na coisa [...] e a diferenciação é tanto uma categoria estética como uma categoria do conhecimento”²⁷, como negar a possibilidade de o gosto fundamentar esse conhecimento sensível, essa percepção que percebe semelhanças e diferenças, que une e separa, através de um mergulho no mundo, em oposição ao distanciamento exigido pelo padrão de conhecimento moderno? Como ignorar a possibilidade de que essa faculdade possua afinidade com a dialética negativa e a própria arte, uma vez que se abrem ao não-idêntico? Se o gosto é tanto sabor (sensibilidade) quanto saber (entendimento), o entrelaçamento do sensível e do racional, como ignorar a sua oposição à unilateralidade do sensualismo puro e da razão abstrata, aproximando-se do programa filosófico de Adorno, fundamentado na dialética entre mimeses e racionalidade? Se em Schiller aparece como fundamental para a formação do sujeito autônomo, necessária para o desenvolvimento da liberdade, para a emancipação, como ignorar seu potencial emancipatório? Se, inevitavelmente, tinha de defender a experiência imediata como uma dimensão fundamental da arte, ainda que, a seu ver, a experiência estética devesse se tornar filosófica, não seria o gosto um elemento problemático para a crítica e central para a reflexão sobre a arte, por ser imprescindível para uma experiência estética ideal?

Afinal, uma vez que a experiência da arte envolve uma série de mediações (formação estética) e se o objetivo histórico (o ideal) é conciliar o profundo conhecimento (anterior à experiência) com um profundo desconhecimento (no momento

²⁵ Hans-George GADAMER, *Verdade e Método*, trad. Flávio Paulo Meurer, Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, v1. pág. 82-83.

²⁶ *Ibid.*, pág. 83.

²⁷ Theodor W. ADORNO, *Teoria Estética*, op. cit., pág. 260.

da experiência), possibilitando uma experiência estética imediata, sem deixar de estar aberta para o novo, acredito que esse seja o sentido de uma dialética negativa do gosto: a utopia de uma imediatidade liberta das más mediações, e as mediações libertas da má imediatidade, uma verdadeira reconciliação entre sujeito e objeto, na qual o gosto assume um papel teórico importante. Na dialética negativa, a esperança é a de que o conceito abra o não-conceitual, que vá além de si mesmo; o projeto histórico em relação ao gosto, em certo sentido, refere-se à possibilidade de se conservar a imediatidade, liberta das más mediações, e ao mesmo tempo estar aberto para o novo, tão importante para a experiência estética quanto a imediatidade.

V

É inegável a afinidade existente entre a estética de Adorno com a estética do sublime e da dissonância, que se afastam dos momentos de ajustamento entre sujeito e objeto estético, idealizados pela estética do gosto. Eagleton lembra que Adorno dá um passo além da estética tradicional, uma vez que nele o “que o corpo assinala em primeiro lugar [...] não é o prazer, mas o sofrimento”²⁸. O próprio Adorno afirma que o desagradável aos sentidos, uma estética autônoma emancipada em relação ao gosto do público, é fundamental para a emancipação do sujeito no interior da própria arte. Todavia, acredito ser um equívoco reduzir sua abordagem estética à dimensão dissonante, sublime, hermética da arte.

A ideia de uma dialética negativa do gosto, que busca levar a cabo uma reflexão sobre o lugar da imediatidade no interior da estética, não pretende cancelar a relação da arte com a crítica, o conhecimento e a verdade. Pretende propor uma leitura da dimensão estética no interior da dialética do esclarecimento. Para Adorno, a liberdade é inseparável do pensamento esclarecedor. No âmbito filosófico, a crítica da razão; no âmbito estético, a crítica do gosto. A desconfiança em relação ao gosto é semelhante à desconfiança em relação à racionalidade moderna. A exigência é a de autorreflexão – crítica do gosto e crítica da razão –, não destruí-los.

A tese de que a experiência estética autêntica se torna filosófica não anula a distinção existente entre ambas as modalidades de relação do sujeito com o mundo, apesar das afinidades existentes entre a experiência estética autêntica e a experiência filosófica verdadeira, ambas ligadas ao não-idêntico.

²⁸ Terry EAGLETON, *A Ideologia da Estética*, trad. Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, pág. 248.

A dialética negativa não pretende ser uma conclusão teórica, mas a abertura para a reflexão de um projeto histórico permanente, afinal, *a ingenuidade não é a origem, mas o objetivo.*

LA HISTORIA EN IMÁGENES. WALTER BENJAMIN Y EL CONCEPTO DE ACTUALIDAD

History in Images. Walter Benjamin and the Concept of Actuality

ANA NEUBURGER*

ana.neuburger@gmail.com

Recibido: 28 de septiembre de 2015

Aceptado: 5 de diciembre de 2015

RESUMEN

En el presente ensayo analizaremos las relaciones entre las nociones de imagen y tiempo en los escritos de Walter Benjamin, considerando el actual panorama de los debates en torno a la temporalidad. Por tanto, nos resulta relevante considerar los alcances del concepto de actualidad en el pensamiento de Benjamin en la medida en que tal noción se constituye como la base para reflexionar sobre la concepción histórica y su despliegue en imágenes. De allí que nos interesa detenernos en ciertas figuras presentes en los textos del autor -*Denkbilder*- donde se explora la relación entre escritura e imagen.

Palabras clave: actualidad; historia; imagen; escritura.

ABSTRACT

In this essay we'll analyze the relationships between the notions of image and time in the writing of Walter Benjamin, according to contemporary debates around temporality. Therefore, we find it important to consider the scope of the concept of actuality in Benjamin's thought because of that notion is established as the baseline to think about historical conception and disposition on images. From here, we interest on certain figures in the texts of the author -*Denkbilder*- where the relation between imagine and writing is explored.

Key words: actuality; history, image; writing.

* Universidad Nacional del Córdoba, Argentina.

1 EL PROBLEMA DE LA HISTORICIDAD

La pregunta por la actualidad ha tomado la forma de una insistencia a lo largo de la historia, y su manifestación se vuelve significativa para comprender muchas de las prácticas que en nuestro tiempo tienen lugar. Este interrogante excede a las disciplinas vinculadas a la filosofía, la literatura, la estética o la historia; más bien creemos que esa insistencia ha conformado un espacio común que reúne multiplicidad de voces que se cuestionan por la enunciación del presente. Sin embargo, hay algo que se impone en este escenario muchas veces definido bajo la forma de una clausura. Nuestra época no ha dejado de proclamarse como el final de todo aquello que se imponía hace un siglo atrás –aquello que tramaba los sentidos a partir de los cuales se configuraba el mundo. No obstante, los anuncios de este fin dan cuenta de una crisis donde es posible a su vez avizorar la emergencia de una nueva potencia: la de un paisaje que, suspendiendo la agonía de los restos, hace de ellos la posibilidad misma de interrogación por el presente. Frente a este escenario, marcado por las ruinas de lo que fue, volvemos a la pregunta por el modo de habitar este presente o mejor aún, por la potencia o alcances de este nuevo escenario.

¿Qué implicancias tiene para nuestro tiempo este tono de decadencia? Escribe Agamben en *Idea de la prosa*: “Como si más allá de esta alternativa no existiese la única probabilidad propiamente humana y espiritual: la de sobrevivir a la extinción, de saltarse el fin del tiempo y de las épocas históricas, no hacia el futuro y el pasado, sino hacia el corazón mismo del tiempo y de la historia”¹. Salvar la época de su propia concepción de época. Quizás lo que encierre esta idea de decadencia no sea más que el camino errante del progreso. Volveremos después a este punto, más precisamente, a preguntarnos ¿a qué se refiere Agamben con “el corazón mismo del tiempo y de la historia”?

La cuestión de actualidad se vincula estrechamente a la pregunta por la historicidad o los modos de pensar la temporalidad. En este punto, nos interesa retomar algunos aspectos del pensamiento de W. Benjamin (y su relación con otros pensadores), no sólo porque gran parte de su obra puede leerse en clave de una reformulación del pensamiento histórico, sino además porque a partir de la noción de actualidad han surgido modos de reflexionar sobre su pensamiento en nuestra época. Indudablemente, asistimos a la proliferación de lecturas y estudios en torno a los escritos de Benjamin y pareciera ser que este término, el de actualidad, no es

¹ Giorgio AGAMBEN, *Idea de la prosa*, Barcelona: Península, 1989, pág. 70.

más que una manera de encontrar cierta vigencia en este pensamiento fuera de su propio tiempo. Es decir, ¿qué permanece *vivo* de este pensamiento hoy? ¿Con qué recepción cuenta la teoría benjaminiana en nuestros tiempos?

Antes de hacer algunas anotaciones en torno a estas preguntas –que creemos atentan contra la misma noción de actualidad benjaminiana– necesariamente debemos detenernos en el alcance de la noción de historia que comprenden los escritos del autor, porque precisamente ahí se encuentra la base del concepto de *Aktualität*.

2 CRÍTICA AL PASADO COMO HECHO ACONTECIDO

Quizás sea conveniente comenzar explicitando que la idea de progreso abarcó completamente el panorama del siglo XIX y, por tanto, la propia concepción de historia. Y en este punto es donde nos interesa retomar la figura de Benjamin, porque percibimos en sus escritos el ímpetu revolucionario al que conduce sus reflexiones en torno al tiempo. Las tesis *Sobre el concepto de historia*², tal como enuncia Reyes Mate, son el armazón teórico con el que podemos interpretar de un nuevo modo la historia y, por tanto, su tiempo y el nuestro. La pregunta que se nos presenta es cómo este texto tan breve como enigmático, de indudable contemporaneidad con su tiempo, logra llegar hasta aquí, a nuestro tiempo, y alcanza a hacer extensible sus efectos. Porque advertimos en sus escritos la amenaza signada de su propio tiempo, *la medianoche de la historia* o *el aviso de incendio*³. Tal vez la crítica que emprende Benjamin a la idea de progreso perdure hasta nuestros días porque aún no hemos logrado alterar de modo radical el vínculo que nos une al pasado, porque no hemos abandonado esa mirada museística que anuncia al pasado como hecho consumado. El riesgo que constituye a su interior la idea de progreso es pensar la historia como algo clausurado, como hecho cerrado ante la idea de este pasado inmóvil. Para Benjamin, la relación con *lo que ha sido* es siempre una relación de actualización, es decir, de un momento crítico que el presente le hace al pasado. Esto no significa que el pasado desde esta perspectiva caiga en un subjetivismo de pura recreación ideal. Al contrario, tal como escribe Ricardo Forster:

² Trabajaremos con la traducción de Pablo Oyarzún Robles que se encuentra en Walter BENJAMIN, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile: LOM, 2009.

³ En referencia a los libros de Reyes Mate y Michael Löwy, quienes se dedicaron a un estudio minucioso, tesis por tesis, del texto *Sobre el concepto de historia* de Benjamin.

“El concepto de apropiación del pasado en Benjamin supone también respetar la materialidad que guarda esa época a la que se cita, lo que podría denominarse “la verdad de lo acontecido”; pero sabiendo que no hay relación con el pasado que no implique un gesto constructivo que el propio presente realiza en su viaje hacia los tiempos pretéritos”⁴.

El sentido histórico, bajo el dominio de la idea de progreso, percibe en el curso del tiempo una finalidad determinada, un punto hacia dónde dirigirse. Y comprende la explicación de los hechos acontecidos de la historia bajo la lógica de la causalidad. En este sentido, la historia alcanza la forma de una linealidad uniforme. Pero sucede que el sentido del tiempo, en términos de progreso, asume el riesgo de configurar una temporalidad homogénea en la que la lectura de los hechos del pasado –en tanto continuidad– sirven como simple comprobación de un fin ya dado en la historia. Un sentido de la historia ya escrito donde los acontecimientos sucedidos sólo confirmarían una finalidad próxima a realizarse, donde la historia ya determinó sus propias condiciones de existencia. Comprender los hechos del pasado como objetos inertes capaces de ser aislados y dispuestos en un relato histórico, no contempla el movimiento del que está hecho la historia. El pensamiento de Benjamin posibilita, a partir de una crítica a la teoría del progreso, un acercamiento a otro modo de pensar la temporalidad, una apertura de la noción de historia. Permite ver irrupciones en el curso de las cosas donde sólo había una línea marcada por causas y efectos.

El concepto decimonónico de temporalidad histórica, es decir, una historia conforme a un fin y a un sujeto que actúa acorde a esa finalidad, será el centro de disputa de Benjamin y su generación. Conforme a esta crítica, el pasado no es un hecho objetivo al que el historiador vuelve con afán totalizador, pero tampoco puede ser comprendido como puro gesto subjetivo que habilita cualquier lectura del pasado. Frente a estas dos posiciones, Benjamin propone en el centro de su pensamiento un materialismo propiamente histórico: “Se puede considerar como uno de los objetivos metódicos de este trabajo mostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso. (...) Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización”⁵. De este modo, el historiador se encuentra atravesado por su tiempo y sólo de este modo tiende su lazo hacia el pasado. La historia compone siempre un movimiento, un entrecruzamiento com-

⁴ Ricardo FORSTER, *Benjamin. Una introducción*, Buenos Aires: Quadratra, 2012, pág. 28.

⁵ Walter BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2009, pg. 462.

plejo, una suerte de lectura atravesada por la experiencia del presente. La trama histórica para Benjamin se construye y sólo así cada época cita de un modo singular lo que le preocupa del pasado.

“El pasado no [es] una imagen plena, acabada o redondeada por la consciencia aprehensora, sino que es eso que permanece abierto, sin sutura, no consumado por el destino sino hendido en el corazón del presente”⁶.

Nos encontramos en este punto ante la necesidad de una reconfiguración de la noción de historia que en nuestros días aún sigue exponiéndose. En este debate, frente a la teoría del progreso, la teleología y la apelación a causas y efectos, Benjamin hará estallar el *continuum* de la historia para dar lugar a la emergencia y el despliegue de conexiones de temporalidades singulares, a la configuración de la historia como base de un movimiento disruptivo. Esto significa que, anulado el relato causal, los hechos del pasado no son objetos inertes capaces de ser dispuestos en el relato histórico, sino que cada acontecimiento se vuelve materia de trabajo. Lo que ha sido adviene a nosotros en un movimiento que permite ver que ese hecho del pasado comprende la forma de una huella, de un resto material de la historia. En la línea de este planteo debemos repensar completamente las relaciones entre pasado, presente y futuro.

3 DE LA CONTINUIDAD TEMPORAL AL TIEMPO AHORA

En 1978 Giorgio Agamben publica *Infancia e historia*⁷, texto quizás más conocido por el renombrado ensayo sobre la destrucción de la experiencia, donde la presencia y lectura de Benjamin se vuelve ineludible. Sin embargo, nos importa aquí otro ensayo de este libro, dado que acentúa con mayor fuerza el gesto benjaminiano para reflexionar sobre la temporalidad: “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”⁸. A partir de la idea de que cada pensamiento de la historia se

⁶ Federico GALENDE, *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2009, pg. 53.

⁷ Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

⁸ El vínculo que une a ambos pensadores a un primer momento resulta evidente: Agamben fue quien emprendió la tarea de editar la obra de Benjamin al italiano. Quizás el lazo más indiscutible y trabajado sea la serie que inicia Agamben con *Homo sacer* y estado de excepción, de fuerte impronta benjaminiana, además del ensayo ya mencionado sobre la destrucción de la experiencia. Quisiéramos, desde otro lugar, postular ciertos reenvíos presentes en otros escritos del filósofo italiano, en los cuales no podemos dejar de evidenciar una marcada lectura de Benjamin en torno a las cuestiones que atañen a la temporalidad –ensayos más breves como los que conforman *Ninfas* (2010), *Des-*

encuentra atravesado por una determinada experiencia de tiempo y sólo en la modificación de esta experiencia alcanzaremos otra concepción de la historia, Agamben emprende un amplio recorrido en el que buscará iluminar ciertos aspectos de la temporalidad a fin de efectuar una crítica al concepto tradicional del tiempo. La representación tradicional de la historia como *continuum* es quizás el mayor obstáculo para concebir otra experiencia del tiempo. Escribe Agamben: “Dado que la mente humana capta la experiencia del tiempo pero no posee una representación de ella, necesariamente el tiempo es representado mediante imágenes espaciales”⁹. Esta cuestión nos resulta crucial para adentrarnos más adelante en la problemática que se establece entre las nociones de tiempo e imagen. Por el momento, anticipamos que el concepto de imagen se conforma como paradigma para pensar la temporalidad, que se encuentra en la base de los debates sobre el tiempo.

El recorrido se inicia en la Antigüedad, donde el tiempo asume las formas de la circularidad y la continuidad, y se constituye como movimiento de repetición y retorno. La implicancia de tal concepción es que el tiempo en su interior no posee una dirección, por lo cual retorna sobre sí por su movimiento circular y en la sucesión de los acontecimientos permanece oculto cualquier principio o fin. Agamben recupera los escritos de Aristóteles, fundamentales para tal problemática, en la medida en que dominaron durante dos mil años la escena de la representación del tiempo, concebida de ahí en más como un *continuum* puntual, infinito y cuantificado. Resulta significativo que desde esta perspectiva la continuidad sólo se constituye a partir de la división en instantes ya que establece un punto de diferenciación entre el antes y el después. “El instante en sí no es más que la continuidad del tiempo (*synécheia chrónou*), puro límite que a la vez reúne y divide el pasado y el futuro”¹⁰. La noción de instante se establece como eje que atraviesa todo pensamiento sobre el tiempo en la historia. Asegura, en este punto, la reunión entre el porvenir y el pasado garantizando así su continuidad. Sin embargo, tal concepción amenaza con limitar el tiempo como hecho objetivo y natural, como algo ya dado en la historia.

nudez (2011), *Idea de la prosa* (1989)-. Y con esto quisiéramos aclarar que no iniciamos una búsqueda hacia aquellos textos que trabajen nociones de Benjamin en la obra de Agamben, a modo de una aplicación directa de determinados conceptos. Más bien nos interesa rastrear ese gesto benjaminiano, propio de un modo singular del pensamiento sobre la temporalidad, de un trabajo dialéctico al interior de los conceptos.

⁹ Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, op. cit., pg. 132.

¹⁰ *Ibid.*, pg. 134.

Si decíamos, junto a Agamben, que en la cultura griega la historia se funda sobre una imagen circular, la experiencia cristiana configura la historia como línea recta. El tiempo asume aquí un sentido y una dirección, es decir, se desarrolla desde la creación hacia el fin; los acontecimientos que se suceden no se repetirán: todo ocurre una sola vez. A pesar de esto, todavía persiste ese carácter de continuidad para la historia. El presente sólo consiste en el instante puntual que describía Aristóteles. Por su parte, la concepción del tiempo en la modernidad, si bien perdura la figuración rectilínea e irreversible de épocas pasadas, adquiere otros sentidos. Ya no se concibe un fin para la historia, sino que el sentido que guía tal concepción es la de un proceso estructurado a partir de un antes y un después. Aquí se sientan las bases de la historia entendida en términos de progreso, como continuidad sin fin. Su centro lo ocupa la idea de proceso en su máxima extensión, dejando la noción de “ahora” sin posible explicación. Debido a la fuerte impronta de las ciencias de la naturaleza en pleno auge, la historia se constituirá como línea cronológica. Dice Agamben al respecto: “Semejante concepción del tiempo y de la historia priva necesariamente al hombre de su propia dimensión y le impide el acceso a la historicidad auténtica”¹¹. ¿A qué se refiere Agamben con una *historicidad auténtica*? Con seguridad podemos decir que cualquier intento de pensar otra concepción de la historia implicará abandonar el ideal de conocimiento de las ciencias naturales que protagonizó el panorama del historicismo del siglo XIX. El mismo abandono, la misma crítica al progreso que postuló Benjamin con tanta urgencia en sus Tesis:

“La representación de un progreso del género humano en la historia no puede ser disociada de la representación de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de esta marcha tiene que construir la base de la crítica a la representación del progreso en absoluto”¹².

La pretensión de una continuidad para la historia anula toda posibilidad de concebir, como mencionamos, una auténtica historicidad. Lo que predominó ciertamente en la concepción occidental del tiempo, ya sea plasmado en la imagen del círculo o de la línea recta, fue la idea de puntualidad, de un instante que según Agamben representó “el tiempo vivido mediante un concepto metafísico-geométrico”¹³. En este punto se funda la crítica al instante, en la tarea de separar finalmente tal concepto de un pensamiento propio de la temporalidad, aquella que

¹¹ *Ibid.*, pg. 141.

¹² Walter BENJAMIN, *La dialéctica en suspenso*, op cit., pg. 48.

¹³ Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, op. cit., pág. 146.

asumió bajo esta idea la plena realización del tiempo real de la experiencia. Por esta razón es que toda vez que el pensamiento intentó emprender un nuevo sentido para la historia, una temporalidad diferente, singular, no debía más que comenzar por una crítica al instante y al tiempo continuo. Este intento podemos verlo en los escritos de Benjamin, en la búsqueda de una ruptura de la lógica causal y cronológica para dar lugar a un salto en la duración del *continuum*, para hacer emerger la noción de un tiempo interrumpido. El ahora en Benjamin ya “no es pasaje, sino que se mantiene inmóvil sobre el umbral del tiempo”¹⁴.

El modo en que Benjamin comprendió el presente significó un desvío en el camino que proponía toda idea de progreso sobre la historia. Porque subvertir los términos de pasado y presente en lo que ha sido y el ahora significaba dotar a la temporalidad de un movimiento singular donde lo eterno y lo efímero se reúnen dando lugar al instante en el que emerge toda legibilidad. El presente en Benjamin se condensa bajo el término *Jetztzeit*, comprendido como partícula temporal, tiempo-ahora, tiempo plenamente actual, como el verdadero lugar donde puede acontecer la historia. Escribe Galende al respecto:

“El tiempo-ahora, el *Jetztzeit* (...) es la inmovilidad del *continuum* en la que toda temporalidad es citada. El *Jetztzeit* como aquello que, sustrayéndose al *continuum*, se sustrae también a la duración, nos da la 'representación' de lo eterno de la idea. O dicho de otro modo, es la dimensión del tiempo retenida en la hendidura”¹⁵.

Y de este modo también queda expresado en la Tesis XVI a propósito de la filosofía de la historia: “[el] concepto de un presente que no es tránsito, sino en el cual el tiempo está fijo y ha llegado a su detenimiento”¹⁶.

De este modo, el pasado no se configura como hecho consumado, sino que guarda en sí la potencia de volverse legible en este tiempo del ahora. La lectura de los hechos del pasado no podrá manifestarse sino a través de una imagen que la intercepta. Dice Benjamin al respecto: “La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado”¹⁷. Volveremos sobre este punto, decisivo para nuestra indagación sobre la actualidad.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 150.

¹⁵ Federico GALENDE, *Walter Benjamin y la destrucción*, op. cit., pág. 59.

¹⁶ Walter BENJAMIN, *La dialéctica en suspenso*, op. cit., pág. 50.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 41.

4 UNA HISTORIA EN IMÁGENES

La imagen, en este sentido, se encuentra en el centro del proceso histórico. Expone su propio carácter disruptivo. Escribe Didi-Huberman: “no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”¹⁸. Es que la imagen como manifestación de la interrupción no posee un lugar fijo y asignado para siempre en la historia, sino que es puro movimiento. Encierra en sí una temporalidad singular en la que el pasado se reconfigura constantemente, y logra manifestarse como una apertura a la superposición de tiempos heterogéneos de los que está hecha la historia. Permite ver las singularidades pensadas desde sus propias relaciones, movimientos e intervalos: una legibilidad del pasado expuesta en la imagen. Así lo expresa Benjamin: “Pues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella”¹⁹. Es en las imágenes donde el tiempo tiene una oportunidad de ser captado.

“(…) la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee –o más bien produce– una temporalidad de doble faz: (…) Benjamin terminó de captarlo en términos de *dialéctica* y de *imagen dialéctica*²⁰.

Según Didi-Huberman, la imagen comprendida en términos de dialéctica hace estallar las históricas dicotomías que situaban de un lado la representación y del otro la presencia. Retomando la lectura de *El autor como productor*, afirma que ser materialista es justamente nunca separar la forma y el contenido. Antes bien, al artista le corresponde asumir el *tratamiento dialéctico* de ese inseparable lazo.

Tal como pensaba Benjamin, imagen es aquello que fulgura. Quisiéramos detenernos un momento en las figuras que se despliegan en este pensamiento. La imagen no sólo comprende una reflexión teórica en los textos de Benjamin, sino que a través de imágenes es que su pensamiento ha cobrado forma. El relámpago, el torbellino, la fulguración, el centelleo, el choque, la constelación son algunas de las figuras, insistentes y reiteradas, que persiguen sus escritos. En este sentido, en Benjamin se vuelven indisociables los modos de escribir y los modos de pensar. La imagen se torna legible como escritura. Sin embargo, advertimos que la relación

¹⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pág. 166.

¹⁹ Walter BENJAMIN, *La dialéctica en suspenso*, op. cit., pág. 41.

²⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*, op. cit., pág. 143.

entre escritura e imagen no remite a la vieja discusión entre forma y contenido, sino que ambas modalidades convergen en un tercer elemento que Benjamin convoca en la *imagen*. Un *pensar en imágenes* es lo que define primeramente a esta reflexión. “Lo específico de la configuración benjaminiana –escribe Sigrid Weigel– se halla, más bien, justamente en este pensar en imágenes, en la referencia a esas figuras en la que se presenta la realidad y se forja una tradición de imágenes de la historia”²¹. Este aspecto puede expresarse de modo más acabado quizás en *Dirección única*²² o en el inconcluso *Libro de los pasajes*²³, donde las figuras cobran más presencia en la singularidad de esos fragmentos, pero creemos también atraviesa y conforma un modo de leer gran parte de su obra²⁴. Afirma Sigrid Weigel a propósito del vínculo entre imagen y escritura:

“Sus imágenes de pensamiento son como imágenes dialécticas pero escritas; más precisamente: constelaciones que literalmente han devenido escritura, en las que se desarrolla y se hace visible la dialéctica de imagen y pensamiento”²⁵.

Es en este pensar en imágenes –*Denkbilder*–, como ya mencionamos, que las oposiciones tradicionales se encuentran finalmente anuladas para así habitar en la dialéctica propia de las cosas. No obstante, esta dialéctica no permanece abstracta e irresuelta sino que en sí contiene un instante de apertura a la legibilidad. El instante para Benjamin se inscribe en la discontinuidad como modo de concebir la historia. Es decir, llegado cierto momento histórico, las imágenes pueden alcanzar un grado de legibilidad. Galende vuelve explícito el hecho de que la constelación benjaminiana exige para sí otra lectura que las acompañe.

“...esta lectura se ha propagado ya en todas direcciones y en todas las épocas y tiene en la discontinuidad el signo que la vuelve impronunciable para la historia. Pues lo suyo es un titilar o una oscilación, no la totalidad. Es decir que en el

²¹ Sigrid WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires: Paidós, 1999, pág. 12.

²² Walter BENJAMIN, *Dirección única*, Madrid: Alfaguara, 1987.

²³ Walter BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, op. cit.

²⁴ Dejaremos de lado la posición que delimita y diferencia los escritos del autor en etapas. Ya sea para referirse a los textos tempranos o de madurez, a los textos marxistas o teológicos, o a los textos filosóficos o literarios. Lo que tampoco significa comprender su obra en términos de una unidad homogénea. Escribe Michael Löwy al respecto: “Para comprender el curso de su pensamiento es preciso, por tanto, considerar de manera simultánea la continuidad de ciertos temas esenciales y los diversos virajes y rupturas que jalonan su trayectoria intelectual y política” Michael LÖWY, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, pág. 17. Nos interesa, más bien, suspender esta distinción de la obra de Benjamin para poner un mayor énfasis en una reflexión sobre el *pensar en imágenes*.

²⁵ Sigrid WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio*, op.cit., pág. 100.

seno de la representación histórica, esta legibilidad titila y es, como cada estrella, la ruina en que lo efímero y lo eterno se entrecruzan”²⁶.

El instante de legibilidad nos remite nuevamente al sentido que Benjamin le otorga al presente en términos de tiempo-ahora. Las imágenes pueden alcanzar legibilidad fuera de su propio tiempo, en un tiempo-ahora, en el instante en que las cosas abandonan su curso; logran manifestarse en la actualidad y adquirir una cognoscibilidad no totalmente nueva pero sí diferente. Ésta, quizás, sea la apuesta del pensamiento de Sigrid Weigel: los textos de Benjamin pueden adquirir una nueva legibilidad en este movimiento propio de las imágenes.

El *pensar en imágenes* no hace referencia a un modo de pensamiento metafórico o poético. Más bien, dice Sigrid Weigel, es “un modo de llevar adelante una reflexión filosófica que coloca fuera de juego al propio discurso filosófico considerado como metadiscurso”²⁷. No es que la imagen ocupa el lugar del concepto de modo que ésta finalmente podría también ser expresada por cualquier categoría. La imagen no es un suplemento que acompaña a la reflexión. En Benjamin no podría manifestarse de otro modo ya que tiempo (movimiento de la historia) y acción²⁸ se reúnen y articulan en la imagen. En definitiva, el pensamiento toma forma en la imagen, por la imagen. Por un lado, asume el desarrollo de un pensamiento -reflexión teórica en Benjamin-, pero, además, la representación de estas imágenes se traduce en la escritura en figuras-pensamiento. Conforman así una dialéctica entre la imagen y el pensamiento que se torna visible en la escritura.

5 DIALÉCTICA E INTERRUPCIÓN

De este modo, imagen, historia y dialéctica componen una constelación en el pensamiento benjaminiano, donde las relaciones no son ni pueden ser causales, pero comparten una estela que las vuelve inseparables. La dialéctica, situada en el centro de la reflexión, presenta un movimiento oscilatorio que expone por un lado una caída o una irrupción, pero también una alteración, una inversión de las cosas. Un

²⁶ Federico GALENDE, *Walter Benjamin y la destrucción*, op. cit., pág. 63.

²⁷ Sigrid WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio*, op. cit., pág. 38.

²⁸ Weigel hace referencia, en los textos de Benjamin –precisamente en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, al concepto de acción propia de las ideas representadas *in actu* que aparecen permeadas en la imagen, conformando así una confluencia entre el actuar y el pensar como base del concepto de actualidad. Mencionamos además que el presente estudio de Weigel articula las nociones de imagen y cuerpo, a partir de una perspectiva de género, donde la acción cobra otros sentidos que exceden el presente escrito.

modelo dialéctico como modo posible de abandonar para la historia la idea de un pasado inmóvil. Entonces, habrá que pensar la dialéctica como movimiento, pero también como interrupción: dispone de elementos distantes que luego reúne, no para describir los progresos de la razón histórica, sino para mostrar las contradicciones propias de los componentes heterogéneos.

“Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia”²⁹.

Este conocido fragmento de la obra de Benjamin expresa una vez más las discontinuidades propias de la historia y nos permite ver otro orden de las cosas. Todo acontecimiento histórico que no sea contemplado como relato cronológico exige en su lectura un desplazamiento en dos sentidos: como hecho recuperado, renovado; y al mismo tiempo como inacabado, abierto, siempre en vías de hacerse. Lo que expone Benjamin tanto al interior de la historia como al interior de la imagen es el choque que, además de conformarse como una de las figuras propias de su pensamiento, remite a una temporalidad que no se extiende a la sucesión de épocas de la historia, sino más bien posa la mirada en ese movimiento turbulento que se dirige a múltiples direcciones. Esta idea se aproxima a la noción de *interrupción*. Lo que le interesa a Benjamin es exponer ese choque, pero no como vacío, sino como modo de habitar el *entre* de las heterogeneidades. Se disuelve así el principio homogéneo de totalidad para dar lugar a lo fragmentario, propio de la historia y de la imagen. Es lo eterno que sólo tiene lugar en lo efímero, en el instante de la duración de un relámpago. Precisamente a esto apunta Benjamin en su reflexión sobre la imagen: no refiere a una relación temporal entre pasado y presente, sino “a la descarga dialéctica de lo *sido* en el *ahora*”³⁰.

La *dialéctica en suspenso*, tal como Benjamin definía a la imagen, expresa una vez más ese momento de detención, que significa a su vez una apertura del pensamiento y de la historia. Esta suspensión permite pensar la cesura como zona de pensa-

²⁹ Walter BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, op. cit., pág. 478.

³⁰ Federico GALENDE, *Walter Benjamin y la destrucción*, op. cit., pág. 51.

miento, como inmovilización momentánea de éste, como punto donde emerge la imagen. En *Ante el tiempo*, afirma Didi-Huberman: “Pero esta cesura en la continuidad no es simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia”³¹. Es la posibilidad de que acontezca una imagen entrecortada en el curso de la historia.

En los escritos sobre el teatro de Brecht, Benjamin profundiza sobre el carácter de la *detención*: “El estancamiento en el real flujo de la vida, ese instante en que su curso se detiene, es perceptible como reflujo. Su verdadero tema es la dialéctica en estado de detención”³². ¿Qué es lo que plasma la interrupción? Resguarda quizás una fuerte apuesta en el proyecto de los escritos benjaminianos, sobre la posibilidad misma de una teoría del conocimiento, de un nuevo modo de acceder a él. Porque donde se detiene el sentido, se abre ante nosotros la oportunidad de comprender en la imagen que emerge una nueva concepción del tiempo. Se trata de un conocimiento que no se encuentra determinado por su propio contenido, sino que en los contornos de sus pausas y acentuaciones ilumina otras zonas del pensamiento. En estos términos, *interrupción* no significa simplemente detención sino un umbral entre lo inmóvil y el movimiento, precisamente oscilación entre ambos elementos. No comprende el momento de detención al que le seguirá la reanudación de su curso, sino que interrupción en Benjamin expresa esa pausa cargada de las tensiones que resultan de ambos términos:

“(…) para Benjamin, lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* de la contradicción, sino el momento de la parada, de la *detención*, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia –como tal necesariamente ambigua– entre los dos términos opuestos”³³.

En estas anotaciones sobre el concepto de dialéctica no olvidemos que no podemos separarlo de los términos que el misma niega, más bien lo que sucede es que éstos pierden su identidad para transformarse en los dos polos de una misma tensión dialéctica. La discontinuidad y la interrupción serán las nociones más importantes para reformulación de la historia benjaminiana, donde esa tensión dialéctica logra relacionar un instante del pasado con el presente. Y también significa punto de partida de muchas lecturas que se reúnen y posicionan a la obra de Benjamin como una teoría de los umbrales, donde precisamente la detención se torna espacio

³¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*, op. cit., pág. 171.

³² Walter BENJAMIN, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 1999, pág. 29.

³³ Giorgio AGAMBEN, *Ninfas*, Valencia: Pre-textos, 2010, págs. 31-32.

de reflexión. Este instante de suspensión comprende el movimiento de la historia y de la imagen, pero sobre todo vislumbra la posibilidad de que todo lo que alguna vez sucedió se encuentre abierto a alcanzar una actualidad mayor con la que contaba en su propio tiempo. Incluso nos permite postular que no estamos condenados a la eterna repetición de la historia.

6 A PROPÓSITO DE LA ACTUALIDAD Y EL PRESENTE

Desde la reformulación benjaminiana de la historia anteriormente mencionada, podemos afirmar que no hay historia más que desde la actualidad del presente. Pero no de un presente homogéneo que se constituye como unidad histórica. La actualidad sólo se da como apertura, y es ahí donde toda transformación posible tiene lugar. No es que la actualidad se constituya como un tiempo, más bien se encuentra fuera de tiempo, como una constelación de diversos fragmentos en la que cualquier presente se vuelve intempestivo. Si la actualidad se expone según la singularidad de cada fragmento en su devenir, podemos pensarla también bajo la idea de un montaje en donde el encuentro de elementos alejados y diferentes entre sí convergen en un punto de despliegue regido sólo por el choque que lo compone. Un montaje de tiempos anacrónicos que se construye en la base de un movimiento entrecortado.

“Pero si consideramos el tiempo, el espacio, la actualidad (...) como distribución, en cada caso, de singularidades múltiples y de las crispaciones entre ellas, entonces el espacio, el tiempo y la actualidad dejarán de ser continentes comunes, para volverse singulares y fragmentarios en cada caso”³⁴.

Lo que procura el montaje es la disolución de un presupuesto general que lo configure para dar lugar al *ahí* singular de cada caso. El montaje, como el despliegue visual de las discontinuidades del tiempo que se hallan presentes en la historia, asegura en su apertura una dislocación del orden establecido. En éste se produce un nuevo reparto que habilita nuevas posibilidades para la historia y precisamente ahí reside su potencia creadora. Esta potencia es la misma que se inscribe en la noción de actualidad, cada vez que en ella el instante de legibilidad emerge. Es por esto que, ante la pregunta que nos convoca sobre cómo habitar el presente, en este escenario signado por la clausura –que lleva años proclamándose– creemos todavía

³⁴ Willy THAYER, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2010, pág. 130.

en la posibilidad de un recomienzo en lo ya dado. La condición de posibilidad de un recomienzo para la historia está dada precisamente en las ruinas signadas por el fin de los grandes relatos.

En estos términos, lo que restituye esta lectura que se interroga por lo actual es la posibilidad de concebir el alcance de otra experiencia con la historia donde lo que comprendió Benjamin como tiempo-ahora no es algo que irrumpe en el relato histórico, un exterior que trastoca su curso, sino que concibe, más bien, la historia bajo la forma de esta temporalidad singular que permite reactivar ciertos sentidos en ruinas. No es la contemplación o la mirada melancólica la que domina este escenario, sino que el recomienzo asume para sí la tarea de volver a preguntarnos por cómo concebir el presente, cómo construirlo a partir de los restos.

Volvemos entonces a la pregunta inicial por cómo habitar nuestro tiempo, o mejor, por cómo ser contemporáneos. En el ensayo llamado “¿Qué es lo contemporáneo?”³⁵ Agamben expone que ser contemporáneo significa establecer un vínculo singular con el propio tiempo y esta singularidad se encuentra determinada por una distancia. Hay una sospecha –dice Agamben– en aquellos que coinciden plenamente con su época; más bien lo que encierra el pensamiento sobre nuestro propio tiempo es una cuestión de desfase, un dislocamiento con la época. Lo contemporáneo –como lo actual– no tiene lugar en la línea cronológica del tiempo, sino que vacila entre lo ya lo sucedido y lo no todavía. Su lugar es propio de la figura del *umbral* donde se da la apertura de la discontinuidad de los tiempos. “La contemporaneidad comporta cierta *soltura*, cierto desfase, en el que su actualidad incluye dentro de sí una pequeña parte de su afuera”³⁶. Lo contemporáneo se inscribe en el presente, pero de un modo singular: signa su propio tiempo como arcaico, como devenir histórico que no deja de operar en éste y sólo así el pasado *late con tanta fuerza como en el presente*. O dicho en palabras de Benjamin, cobra un índice de actualidad aún mayor. Ser contemporáneos es habitar la cesura, en el *punto de fractura* donde los diferentes tiempos se encuentran. Este tiempo guarda en sí la capacidad de relacionar consigo mismo cada instante del pasado.

La actualidad de nuestro tiempo no busca hacer actual el pensamiento de Benjamin, en el sentido de realizar una práctica de la recepción de sus escritos, de explorar qué zonas de pensamiento permanecen vivas. Ciertamente, ese no será nuestro modo de ser contemporáneos. Lo que sí creemos es que muchos de sus

³⁵ Giorgio AGAMBEN, *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 25.

interrogantes a nuestro tiempo siguen manifestándose. Y bajo esta perspectiva tendremos la oportunidad de hacer de nuestro tiempo un espacio de reflexión y de acción. La posibilidad de leer en el presente, en nuestra contemporaneidad, algo más que el agotamiento de la historia. Como supo decir Didi-Huberman: “no habrá última palabra. Hará falta todavía desmontar todo de nuevo, remontar todo. Ensayar otra vez”³⁷.

³⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontajes del tiempo parecido El ojo de la historia 2*, Buenos Aires: Bliblos/Unversidad del Cine, 2015, pág. 98.

NARRAR O SOCIALMENTE ESQUECIDO. O ROMANCE DE RESISTÊNCIA NA ÉPOCA DO TERROR ESTATAL NO BRASIL 1964-1985

*Narrating the Socially Forgotten.
Resistance Romance in the Era of State Terror in Brazil.*

RENATO FRANCO*

rbfrancoforte@hotmail.com

Recebido em: 4 de setembro de 2015

Aprovado em: 15 de dezembro de 2015

RESUMO

Este ensaio analisa, tendo como parâmetro teórico as análises estéticas de Theodor Adorno e a concepção de história de Walter Benjamin, como o romance produzido no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), que desencadeou um efetivo terrorismo de Estado, foi negativamente afetado por ela. Ao mesmo tempo, procura identificar e analisar os modos como o romance reagiu ao terror estatal, em especial por meio da luta por narrar a matéria histórica recalçada, proibida: desse modo, destaca como ele, contrapondo-se à versão oficial dos acontecimentos, narrou o socialmente esquecido de maneira a reconstituir as atrocidades e os massacres ocorridos no período.

Palavras-chave: literatura; resistência; narração; esquecimento; terror estatal; Teoria Crítica.

ABSTRACT

This essay analyzes, having as theoretical parameter aesthetic analysis of Theodor Adorno and Walter Benjamin's conception of history, as the novel produced in the period of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) was negatively affected by it. At the same time, seeks to identify and analyze the ways in which the novel responded to the state terror, through the fight by narrating the historical matter repressed prohibited, forbidden: thus highlights how he, in contrast to the official version of events, narrated socially forgotten in order to reconstruct the atrocities and massacres that occurred in the period.

* Universidade Estadual Paulista - UNESP, Araraquara, SP, Brasil.

Key words: literature; resistance; narration; forgetfulness; state terror; Critical Theory.

PREÂMBULO

A resistência à ditadura brasileira (1964-1985) no campo da literatura – quando ela ocorreu – não envolveu apenas o romance, a poesia ou o teatro, mas também a crítica literária. Esta, em sua versão então hegemônica, dedicou pouquíssima atenção às relações porventura existentes entre o caráter das obras e a situação histórica e política do país. Essa preocupação atingiu mais fortemente a crítica literária de extração marxista, em especial a vinculada à concepção de Georg Lukacs. Contudo, as análises nela inspiradas privilegiaram como conceito fundamental o de “Realismo” – ou “Realismo crítico” – proposto por esse autor, de modo que elas buscaram valorizar as obras que nele se enquadravam e, inversamente, desvalorizar as que dele se afastavam. Com isso, muitas das obras significativas do período ditatorial, por praticar a montagem e adotar a fragmentação, foram recusadas e, não raramente, atacadas ou taxadas de formalistas ou experimentais, já que a concepção do autor húngaro condena a vanguarda artística como expressão da decadência da capacidade de representação estética por parte da burguesia. Além disso, mesmo um crítico do porte de Antônio Cândido, de reconhecida importância para o entendimento amplo da produção literária no país e de vasta formação teórica, sempre capaz de evitar os dogmatismos e visões mecânicas ou reducionistas, também tendeu a desvalorizar a produção do período destacando apenas as obras de caráter mais tradicional, como as de Pedro Nava, Darcy Ribeiro ou Paulo Emílio Salles Gomes.¹

Essa situação da crítica literária favoreceu, por parte de intelectuais formados em ambiente de recusa das diretrizes políticas e culturais do Partido Comunista, a recepção das Teorias Críticas de Th. W. Adorno e de W. Benjamin, que não desvalorizam a arte moderna ou de vanguarda e não operam com um conceito de totali-

¹ Cf. o ensaio de Antonio CANDIDO “A nova narrativa”, in *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, em que autor afirma sintomaticamente “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (pág. 209). O autor – que não adota a concepção de Lukacs – acrescenta ainda que apareceu nesse período uma tendência à ruptura, agora generalizada, do pacto realista (pág. 211) e que isso pode ter decorrido do “momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas” (pág. 212). E acaba por sugerir que essa literatura promove o abandono dos “projetos de antanho”, em que predominavam os romances de ciclos, como o do cacau ou o da cana de açúcar. (pág. 213) sem indagar pela viabilidade de algo semelhante no presente.

dade semelhante ao formulado por Lukacs. Suas concepções, ao contrário, ao procurar valorizar ou entender a fragmentação estética ou os procedimentos vanguardistas, sempre com a preocupação de relacioná-los com uma visão crítica da sociedade, ajudaram sobremaneira a entender muitas das obras literárias da época da ditadura no país. Nessa direção, é de se destacar a repercussão local da afirmação célebre de Adorno formulada em ensaio de 1949², segundo a qual seria impossível “escrever poesia após Auschwitz” já que isso teria se tornado “um ato de barbárie”. Apesar de seu caráter polêmico, a formulação fornece uma chave fecunda para o entendimento da situação e da condição geral da arte na atualidade: ela aponta para o desconforto que toda arte ou obra literária radical – talvez até mesmo a produção cultural não degradada em mero entretenimento – teria de enfrentar, visto que, enquanto manifestação espiritual – regida pelo princípio de estilização artística –, não poderia mais ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Afinal, como realça o autor, as obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie, pois esta não foi ainda superada: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados. Essa situação desconfortável da literatura de nossa época exigiria dela, de maneira fundamental, a luta contra o esquecimento e contra o recalque, isto é, contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido. A observação de Adorno parece assim conter uma exigência: a de que, mediante tal postura, a arte – ou a literatura – deve auxiliar os homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para, desta maneira, poderem efetivamente evitar a eclosão de nova catástrofe. Concebida desse modo, a arte autônoma – como a denomina o autor – pode ser considerada como uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror.

Como a arte (ou a literatura), porém, pode apenas resistir à lógica embrutecedora da sociedade, mas não eliminá-la, a possibilidade de que a catástrofe venha novamente a ocorrer é sempre uma ameaça real: tal fato impede a arte de livrar-se dessa condição desconfortável, prolongando indefinidamente seu mal estar. Assim, embora ela tenha desde então combatido, à sua maneira, para que nenhuma catástrofe pudesse ocorrer, sua objetiva impotência – a qual não a desmerece – tornou-se

² Cf. Theodor W. ADORNO, “Crítica cultural e sociedade”, in *Prismas. Crítica cultural e sociedade*, trad. J. Almeida e A. Werner. São Paulo, Ed. Ática, 1998.

manifesta, por exemplo, com o aparecimento das ditaduras militares nos países da América Latina – como no Chile, na Argentina, no Uruguai e no Brasil – que propiciaram o ressurgimento de novas ondas de terror, as quais implicaram em políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em supressão dos direitos civis, em tortura sistemática contra vítimas indefesas, em repressão e censura indiscriminada, em imposição de brutal sofrimento físico a considerável parte das populações desses países, entre outras atrocidades.

Consequentemente, a arte e a literatura autônomas do período ditatorial brasileiro (1964-1985), movidas pelo imperativo que emana de sua própria condição social, tentaram constituir um modo de resistência inerente a elas: manifestação indignada diante do horror e da barbárie. Nesse contexto, muitas vezes o recurso criativo à alegoria expressou o desejo, forjado por muitas das obras da época, de “interromper o curso do mundo” a fim de recuperar aquilo que foi um dia possível na história, mas que foi massacrado pela violência dos vencedores, já que para os vencidos o futuro não está inscrito no presente, mas no passado, como sugere Walter Benjamin.³ No caso brasileiro, a crítica literária dialética inspirada na Teoria Crítica da Sociedade não foi insensível a esse estado de coisas. Ela também tratou de se mover nessa direção a fim de conquistar objetivos semelhantes e de assumir a tarefa, que se impôs ao pensamento socialmente avançado, de tentar se opor à versão oficial dos acontecimentos – ao contexto de ofuscamento que os revestiu – e de investigar como a produção cultural, particularmente a literária, configurou essas atrocidades perpetradas à época da ditadura militar no país e como reagiu literariamente a elas.

Essa tarefa, que não diz respeito apenas à crítica ou aos estudos literários ou estéticos, mas também ao conjunto das ciências humanas, não pode ser levada a cabo sem uma análise ou consideração à contrapelo do processo social ou histórico recente do país. De fato, ela foi estrangida por inúmeros obstáculos e impedimentos sociais poderosos: dentre estes, cabe destacar o imperativo social do esquecimento forjado na concepção de anistia adotada oficialmente pelo país em 1979. Concebida como fundamento político necessário para a concretização da chamada “transição democrática”, ela exigiu de todos os setores sociais radical esquecimento dos acontecimentos do período ditatorial, exigência que afetou o pensamento, danificando-o e empurrando-o à aceitação indiscriminada de modelos científicos

³ Cf. a concepção de história elaborada por Walter BENJAMIN em *Sobre o conceito de História* in *Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, notadamente a tese IX, em que o autor expõe sua concepção sobre a história dos vencidos e sobre o desejo de interromper o curso do mundo.

ou de análises culturais conformistas ou pretensamente neutros, que impede o estabelecimento de uma relação viva com o passado. A concepção nacional de anistia não requereu uma assimilação consciente do passado, mas seu recalçamento.

Uma sociedade incapaz de lembrar sua própria história ou de encarar os acontecimentos que a teceram requereu da literatura – particularmente do romance – o esforço para romper o véu da interdição, do que não pode ser lembrado e, portanto expresso. O romance de resistência – ou autônomo – do período ditatorial almejou, por vários modos, narrar o passado e construir a lembrança da dimensão de horror que ele comporta: condição para o superarmos e, fundamentalmente, saber do que nossos antepassados foram capazes. Uma teoria crítica, ainda que em sua face estética, não pode se resignar a produzir e fornecer concepções ou imagens históricas que apaguem a face terrorista do Estado ditatorial brasileiro: elas seriam falsas e enganadoras. A mera produção delas atesta a contrapelo a natureza e o alcance brutal do processo ditatorial, que se revela ainda capaz de forjar (contraditoriamente) o presente.

I

A vida cultural e literária no período ditatorial foi gravemente afetada notadamente após dezembro de 1968. Logo após o golpe perpetrado pelos militares e por setores da classe dominante ela foi apenas parcialmente visada pela ação repressiva, de caráter terrorista, desencadeada pelo governo militar com o objetivo de dizimar os trabalhadores urbanos, os sindicatos, as organizações populares e os movimentos de trabalhadores rurais politicamente organizados, além daqueles voltados à educação popular emancipadora. Nessa conjuntura, conforme anotou Roberto Schwarz,⁴ a vida cultural conheceu acentuada politização e intensa agitação ideológica.

Em tal conjuntura, o romance adquiriu grande importância por narrar o processo de engajamento revolucionário do artista, do intelectual e do escritor. As obras literárias mais representativas dessa experiência cultural e política surgiram em 1967, ano de publicação dos romances *Pessach, a travessia* de Carlos Heitor Co-

⁴ Cf. Roberto SCHWARZ, “Notas sobre política e cultura no Brasil: 1964-69”. in *O Pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra, 1978.

ny e *Quarup* de Antônio Callado.⁵ *Quarup* narra com ousadia formal e considerável dose experimental a deseducação religiosa de Padre Nando e sua consequente transformação no guerrilheiro Levindo, apresentando ainda acentuada preferência por temas e aspirações populares configuradas no bojo das agitações de massa do início da década de 1960, anteriores ao golpe: nesse sentido, pode-se afirmar que ele narra a configuração do processo da revolução popular no país. Em contrapartida, o romance de Cony narra o engajamento de um escritor existencialista na luta revolucionária e os momentos iniciais do nascimento da resistência armada à ditadura. Por essa razão, está vinculado às questões históricas e políticas posteriores ao golpe. Ele tampouco apresenta uma linguagem ou uma concepção ousada como o de Callado.

Além dessas obras, o período conheceu ainda alguns poucos romances significativos - dentre os quais merece destaque *Bebel que a cidade comeu* de Ignácio de Loyola Brandão⁶ -, por serem capazes de narrar aspectos decisivos relacionados ao processo de modernização conservadora e autoritária, que então se configurava, ou de expressar uma desconfiança em relação à identificação dos intelectuais com o povo, alçada ao primeiro plano pelas preocupações políticas da cultura da época. *Bebel que a cidade comeu*, de modo sintomático, incorpora em sua matéria manchetes e notícias de jornais ou da televisão - manifestando o estreitamento das relações entre literatura e jornalismo, que tanto marcaria os anos seguintes. Sua linguagem ou mesmo seus procedimentos parodiam ou citam em larga medida a publicidade, os panfletos políticos ou a propaganda estatal, as referências cinematográficas ou televisivas, constituindo de modo engenhoso uma espécie de atualização da linguagem romanesca. A assimilação dos procedimentos técnicos oriundos dos diversos meios técnicos contemporâneos resulta assim na constituição de uma “linguagem de prontidão”,⁷ apta a conferir ao romance a capacidade de rivalizar com os novos meios de comunicação relacionados com a consolidação da indústria cultural no país. Ele recorre ainda ao uso da montagem: esse procedimento, não por

⁵ Antônio CALLADO, A. *Quarup*, 8. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; Carlos-Heitor CONY, *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Sobre esses romances, cf. Renato FRANCO, *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed Unesp, 1998. No caso do cinema, surgiram nesse mesmo ano *Terra em transe* de Glauber Rocha e *O desafio* de Paulo César Saraceni. Ambos mantêm notáveis afinidades com os dois romances apontados.

⁶ Loyola BRANDÃO, *Bebel que a cidade comeu*, São Paulo: Brasiliense, 1968.

⁷ Sobre esse conceito, cf. Renato FRANCO, *Itinerário político do romance pós-64*, op. cit., pág. 41.

acaso, se tornaria o princípio constitutivo da maior parte dos romances “de resistência”, que apareceria na segunda metade da década de 1970.

II

Todavia, com a decretação pelos militares do Ato Institucional V (AI-5) em dezembro de 1968, a ditadura passou a adotar uma política altamente repressiva configurada no “Estado de Exceção”, que implicou a supressão tanto das instituições políticas parlamentares em todos os níveis quanto dos direitos civis básicos, propiciando assim a ocasião para uma formidável expansão do terror para o conjunto da sociedade. Na vida cultural, um dos principais objetivos a ser então alcançado pelos militares golpistas era o de erradicar a relação entre a cultura e a política verificada no pós-64, originária da produção cultural imediatamente anterior ao golpe, a fim de conquistar a hegemonia também nesse setor de atividade.

O Estado militar adotou nessa ocasião uma política terrorista em relação à vida cultural, da qual a censura truculenta foi seu principal instrumento. Sua fúria repressiva provocou súbitas dilacerações ou doloridos silêncios nos frágeis corpos das obras – de qualquer natureza – que se recusaram, de uma maneira ou de outra, a se submeter a seus desígnios e imposições. Criou também dificuldades objetivas consideráveis para a circulação e a distribuição da maior parte delas. Atacou a vida universitária e afetou gravemente o destino imediato de vários segmentos da produção cultural. Exerceu ainda árdua censura diária à imprensa e reprimiu com truculência quase todos os setores da indústria cultural. Nesse sentido, seria hoje grave erro investigar a censura do período apenas de uma maneira estatística a fim de identificar o número exato de obras proibidas, já que isso poderia obscurecer o entendimento de seu significado real. Com efeito, a adoção pela ditadura de forma tão truculenta de censura é inseparável da pretensão de criar uma radical atmosfera de terror apta a calar a voz da sociedade e de devastar a produção cultural local.⁸ Segundo a ótica dos ditadores militares somente dessa maneira os laços do presente com o passado poderiam ser abruptamente rompidos a fim de impedir efetiva-

⁸ Sobre os objetivos da censura, Cf. especialmente Silvano SANTIAGO, “Repressão e censura no campo das artes na década de 1970” in *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra, 1982; Flora SUSSEKIND, *Literatura e vida literária: os anos de autoritarismo*, Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985; Renato FRANCO, *Censura e modernização cultural à época da ditadura*, São Paulo: Revista Perspectiva, Ed Unesp, 1997/1998 e a palestra de Antônio CÂNDIDO, no *Ciclo de debates do Teatro casa Grande*, Rio de Janeiro: Ed Opinião, 1976.

mente a continuidade de uma forma de cultura capaz de refletir sobre os problemas do país ou de equacionar as aspirações de suas camadas populares. A censura foi instrumento privilegiado na promoção planejada do esquecimento histórico e na atrofia da memória coletiva. Ela também teve outro propósito nada desprezível: pretendeu ser instrumento capaz de afetar em profundidade a formação intelectual e emocional do cidadão, impedindo-o inclusive de se expressar e de estabelecer vínculos sociais efetivos. Tal aspecto revela sua amplitude: ela pretendia ter consequências por largo período histórico. Talvez seja até mesmo possível recorrer a uma imagem dramática a fim de melhor caracterizar seu alcance: nessa direção, pode-se afirmar que a censura nesse período efetuou uma espécie de lobotomia na memória coletiva, particularmente na das classes oprimidas.

Por força da danificação objetiva do pensamento nessa conjuntura política marcada pelo terror estatal, agravada posteriormente pela imposição social do esquecimento, foi muito pouco estudada ou questionada a eventual relação entre a adoção de forma tão rigorosa de censura e a expansão da industrial cultural no Brasil durante o início da década de 1970, que foi estimulada e facilitada de muitas maneiras pelo governo militar. De fato, um pensamento ativo, capaz de estabelecer relações entre diferentes níveis da vida social nos moldes de uma constelação, deveria ser capaz de atentar para o fato de que a censura não serviu apenas para “calar a voz da sociedade”, mas também para auxiliar a modernização da produção cultural – ou, dito de outra forma, a inviabilizar a produção local artesanal ou autônoma. Nessa perspectiva, seu uso não apenas teria ajudado a forjar condições materiais capazes de favorecer a expansão dela como teria disciplinado tanto os produtores culturais como os diferentes públicos, para os quais seria doravante destinado produtos diversos cuidadosamente planejados, de modo que até a crítica política poderia ser transformada em mercadoria. Nessas condições, ocorre uma separação entre produtor e consumidor cultural, que tem graves consequências sociais e políticas.

Segundo Fredric Jameson talvez seja até mesmo possível avançar um pouco o argumento e afirmar que a relação entre censura e expansão da indústria cultural em contexto social marcado por determinada prática cultural capaz de equacionar em suas obras, ainda que, de modo incipiente, as aspirações e os problemas experimentados por uma comunidade, interessa diretamente aos países produtores de uma cultura potencialmente hegemônica mundialmente, como seria o caso dos EUA na década de 1970. Segundo Jameson, isso não seria uma novidade, já que

“Os EUA fizeram enorme esforço, desde o fim da segunda guerra mundial, para assegurar a dominação de seus filmes em mercados estrangeiros – isso foi conseguido, por via política, através da inclusão de cláusulas específicas em tratados e pacotes de ajuda econômica. Na maioria dos países europeus (...) as indústrias cinematográficas nacionais foram forçadas a se colocar na defensiva por tais acordos obrigatórios”⁹

Em “Notas sobre a Globalização como questão filosófica” retoma esse tipo de reflexão para acrescentar que

“Já desde o velho plano Marshall a ajuda americana aos países da Europa Ocidental depois da segunda guerra era acompanhada de prescrições previdentes a respeito da quantidade de filmes americanos a serem legalmente admitidos no mercado europeu; em muitos casos (...) essa inundação de filmes americanos efetivamente acabou com a indústria nacional, que foi obrigada se especializar ou a funcionar nos moldes das do terceiro mundo”¹⁰.

[O autor conclui que] “A destruição da produção nacional de cinema – juntamente com a destruição potencial da cultura local ou nacional como um todo – é exatamente o que se constata hoje no terceiro mundo”¹¹

Em outro contexto, sugere que algo semelhante ocorreu com o estabelecimento de tratados comerciais ou de ajuda econômica ou militar aos países da América Latina durante os anos 70, fato que explicaria o extraordinário apaziguamento do potencial crítico das diferentes manifestações culturais no país nessa década em prol da adoção de padrões estéticos internacionalmente padronizados, particularmente na música popular e no cinema, embora isso seja menos visível no caso da literatura. Cabe lembrar que em um ensaio de 1973 publicado na revista *Argumento* intitulado *Literatura e subdesenvolvimento*¹² Antonio Candido chamava a atenção para as consequências das influências estrangeiras nos países da América Latina, em uma conjuntura marcada pelo atraso e pela dependência, que poderia levar a população desses países passarem diretamente do analfabetismo ao consumo do “folclore urbano” veiculado pela cultura de massa, caracterizando uma “catequese às avessas”.

⁹ Fredric JAMESON, “Globalização e estratégia política” in *A cultura do dinheiro*, Petrópolis: Ed Vozes, 2001, pág. 23.

¹⁰ *Ibid*, pág. 53s.

¹¹ Fredric JAMESON, “Notas sobre a globalização como questão filosófica”, *op. cit.*, pág. 53.

¹² Republicado em Antônio CÂNDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento” in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ed Ática, 1987, pág. 144-145.

III

Em tal conjuntura, a literatura, tanto silenciada e oprimida pela censura estatal quanto acuada pelo desenvolvimento da indústria cultural, se viu forçada a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esquiteamento”) – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo. A produção romanesca também sofre forte abalo e retração. Surgem nos primeiros anos da década de 1970 algumas poucas obras, as quais, por um lado, atenuam as conquistas daquela linguagem romanesca original e fecunda a que chamamos de “de prontidão” e, por outro, manifestam em suas tramas narrativas uma desconfiança em relação à eficácia do engajamento revolucionário da obra e do escritor. Ao mesmo tempo, tampouco parecem acreditar na viabilidade de um futuro imediato para a atividade literária. Aliás, na maior parte das vezes, predominam nos escassos romances da época longas discussões estereis sobre o futuro da literatura ou sobre a necessidade da revolução, sem que seus narradores ou personagens logrem equacionar ou superar esse dilema. A hora histórica é de hesitação, de vida boêmia nos bares; enfim, de eclosão de uma “geração de tagarelas” apegada em última instância a acentuado conformismo estético e boa dose de impotência política. O período experimenta ainda, por força da lógica social repressiva, a derrocada do pacto político entre intelectuais e massas trabalhadoras, que marcou a década anterior alimentando romances como os de Cony e Callado, além de nutrir também a música popular. Tal derrocada suscita, por um lado, a sensação de desgarramento histórico do escritor enquanto personagem (como ocorre em *Os Novos* ou em *Bar Don Juan*) e, por outro, a configuração literária do massacre das massas desiludidas como em *Cidade Calabouço*, de Rui Mourão. A ambição literária oriunda da década anterior também sofre forte abalo, já que os personagens-escritores dos romances do início dos anos 70 aos poucos abandonam ou se afastam do ideal de escrever o grande romance brasileiro, capaz de narrar o que seria vital para o país. Esses romances fazem parte da cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas, que pode ser chamada de “cultura da derrota”.¹³

¹³ Cf. de minha autoria *Itinerário político do romance pós-64: A Festa* (1998), já citado, em especial o segundo movimento, em que desenvolvo tal conceito.

Exemplos adequados desse tipo de romance são *Os Novos* de Luiz Vilella e *Bar Don Juan* de Antônio Callado, ambos de 1971¹⁴. O primeiro pode ser interpretado como obra que exprime tanto a intensidade do Terror estatal quanto o declínio das esperanças revolucionárias, já que manifesta certa perplexidade ou desalento ante a derrota política das esquerdas que optaram pela luta armada e pelo engajamento. Entretanto, embora expresse certo sentimento de desorientação, ele também logra a contrapelo estabelecer uma espécie de voz que rompe a imposição social do silêncio, já que o ato de narrar desponta então como um desafio às truculências gerais da época e um modo privilegiado, ainda que modesto, de resistir à censura. A ousadia sem alarde do romance é tecida pela teimosia em continuar escrevendo, em não capitular: o ato de escrever não é assim apenas forma de resistência à censura, mas insubordinação civil, modo de resistir à própria ditadura.

Em *Bar Don Juan* Callado pretende traçar um vasto painel daquele processo histórico marcado pela atividade guerrilheira no país. A ambição do romance é mostrar a origem, o desenvolvimento e o fracasso da guerrilha não apenas no Brasil, mas também em toda a América Latina, então iluminada pelas chamas emanadas da experiência política de Che Guevara. No entanto, essa ambição o consome, já que ele narra a fim de comprovar que tal projeto revolucionário estava fadado ao fracasso por suas origens sociais. Ele parece assim introjetar a derrota da esquerda armada e, em razão disso, retomar fórmulas literárias anteriores ao golpe militar, já que seu principal personagem, um escritor revolucionário, decide abandonar tanto a revolução quanto elaborar um romance regionalista.

Cabe por fim destacar que nessa mesma época aparecem alguns romances que atestam o nascimento de certo inconformismo nas letras capaz de irrigar o terreno literário, dos quais *Incidente em Antares*¹⁵ de E. Veríssimo (1971) merece destaque por ser dos primeiros romances da década a privilegiar a tarefa literária de constituir a memória por meio da recomposição do passado enquanto ruína, que, lembrada no presente, atualiza esse passado, fazendo ecoar seu grito no aqui e agora:

¹⁴ Luiz VILELLA, L. *Os novos*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. Antônio CALLADO, A. *Bar Don Juan*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

¹⁵ Érico VERÍSSIMO, *Incidente em Antares*, Porto Alegre: Globo, 1971.

modo, portanto, da literatura se opor tanto ao esquecimento –sempre socialmente provocado – quanto à “história dos vencedores”, como diria Walter Benjamin.¹⁶

IV

Após 1975, pressionados por questões conjunturais e pelo crescimento da indignação de grande parte dos setores sociais contra a manutenção do Estado de Exceção, os militares alteraram significativamente a estratégia política do Estado, adequando-a de modo a obter maior sustentação política para o regime. Suprimiram o Estado terrorista e adotaram a chamada “política de abertura”, ainda que “lenta e gradual”, destinada a reforçar seu poder e constituir a face mais moderna de sua organização repressiva. Tal política causou grande impacto na vida cultural. Nesse terreno, a principal consequência foi a necessidade mais ou menos imediata da supressão da censura, que havia se tornado um anacronismo nessa nova situação inclusive porque passou a impulsionar a produção literária a buscar formas originais a fim de responder aos desafios que sua permanência suscitava. Nessa direção, o romance assumiu a tarefa de narrar a história recente que ainda, por força dela – da censura – e do Terror estatal, não havia sido relatada. Ou seja, a literatura da segunda metade da década almejou narrar as atrocidades e horrores verificados durante o período mais feroz do Terrorismo Estatal. Contra a versão oficial dos acontecimentos, ela buscou narrar a contrapelo esse período. Em outras palavras, ela buscou construir a memória das lutas políticas e culturais de resistência à ditadura.

Nesse movimento, surgiram diferentes tipos de manifestação literária no romance, que, porém, nem sempre foram bem sucedidos ou lograram efetivamente ofere-

¹⁶ Davi ARRIGUCI JR, “Jornal, Realismo, Alegoria” in *Achados e perdidos*, São Paulo: Pólis, 1979. David Arriguci Jr dirá que o romance de Verissimo é “alegórico”, assim como muitos outros da década. Sua avaliação é baseada em G. Lukacs e gerou grande confusão. O conceito de alegoria remete à fragilidade da existência, à transitoriedade dos fenômenos e dos seres, encarados como submetidos à implacável lógica da história natural, na qual o existente caminha inapelavelmente para a morte. Tal visão (ou modo de percepção) é marcada por sensibilidade afinada com o transitório e o sofrimento: ela implica a melancolia, a visão “da história do mundo como história do sofrimento, e a história do sofrimento como história do mundo”, sendo incompatível com a noção de símbolo, valorizada por Goethe, que pressupõe a estabilidade do mundo e a “bela aparência”. O conceito remete à noção de ruína e de esfacelamento da totalidade, servindo para Benjamin interpretar os poemas de Baudelaire e a arte de vanguarda, fato que levou Lukacs – que se tornou inimigo ferrenho das vanguardas – a criticá-lo em *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Ed Coordenada, 1969. Para uma crítica da concepção de G. Lukacs, cf. Helga GALLAS, *Teoria marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 e Renato FRANCO *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*, op. cit., págs. 143-156.

cer uma literatura de “resistência”, já que se apegaram em demasia ao que um crítico chamou de “ânsia documental”. Dentre estes cabe destacar os romances da “geração da denúncia da repressão”, que, por um lado, comporta obras empenhadas em denunciar as truculências e brutalidades da repressão política, cujo exemplo mais significativo é *Os que bebem como os cães*¹⁷ de Assis Brasil (1975). Por outro lado, apareceram também obras de caráter memorialístico, como as elaboradas por ex-militantes políticos contra a ditadura, pertencentes às organizações revolucionárias do início da década, como *Em câmara lenta* de Renato Tapajós (1977) e *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (1979), além do tardio *Os carbonários* (1981) de Alfredo Sirkys,¹⁸ que obtiveram razoável reconhecimento pela ousadia estrutural ou pela qualidade da prosa. Para dizer de outro modo: o início do processo de abertura gerou uma radicalização ideológica da prosa de ficção, que passou a cultivar temas que testemunhavam a predominância, entre os escritores, de um forte “sentimento de oposição”, para usarmos a expressão de Antonio Candido. Estes trataram, até com certo desleixo estilístico, de aproveitar a ocasião a fim de denunciar a tortura e a repressão política ou para narrar os acontecimentos mais desconhecidos acerca da história política recente, tão repleta de conflitos e de episódios obscuros ou, até mesmo, histórias pessoais de militantes das organizações revolucionárias – seja para reverem posições anteriores, seja para lutarem, em outro campo, contra o esquecimento requerido pela história oficial.

Esses romances elaborados por ex-militantes revolucionários que, após serem presos e torturados, resolvem relatar suas experiências constituem uma verdadeira literatura do testemunho. Eles testemunham experiências traumáticas verificadas na luta revolucionária e, em especial, nas prisões organizadas pela repressão política do estado militar – matéria semelhante a de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, publicado durante o Estado Novo na década de 1930. Desse modo, eles testemunham acontecimentos excepcionais que, para um leitor incrédulo ou politicamente não-desconfiado o suficiente, podem parecer – por sua natureza absurda, bárbara – quase inverossímeis, fato que cria dificuldades consideráveis a este tipo de obra. A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo – envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nele a esperança de que tal

¹⁷ Assis BRASIL, A. *Os que bebem como os cães*, São Paulo: Circulo do Livro/Nórdica, 1975.

¹⁸ Fernando GABEIRA, *O que é isso, companheiro?* 29 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, Renato TAPAJÓS, *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas.

O livro-depoimento de F. Gabeira é amplamente significativo não só por apresentar uma prosa depurada como também por reconstituir os vários aspectos implicados na experiência traumática daqueles que aderiram à guerrilha e à luta armada, além de desvendar a brutalidade extrema das práticas adotadas pelos órgãos de repressão política. Apresenta também extraordinário interesse tanto o relato do despreparo prático dos revolucionários ou o das condições precárias em que atuavam como o do lento e terrível processo de fuga e de insulamento a que foram submetidos. O livro é, neste sentido, o relato “de uma verdadeira descida ao inferno”, conforme assinalou D. Arriguci.

Se Gabeira optou pelo depoimento direto, o livro de R. Tapajós opta pela via estética a fim de desenvolver a narração do trauma fundamental sofrido pelo narrador-personagem. Vale lembrar que o trauma é o acontecimento que não pode ser assimilado nem quando ocorre nem tampouco em tempos posteriores. O trauma, no caso, resulta da prisão e da bárbara tortura sofrida por sua companheira – que, como ele, era também militante da mesma organização revolucionária –, seguida de sua execução cruel, ocorrida sob tortura em estabelecimento militar. Incapaz tanto de enfrentar tal acontecimento quanto de entender a cadeia de fatos que culminou com semelhante barbárie, o núcleo do trauma – a execução, sob tortura, da sua companheira – é frequentemente repetido na narração, como se fosse um flash-back cinematográfico exibido em câmera lenta. A narração é assim, por um lado, a tentativa de esclarecer tal acontecimento e, por outro, a narração tanto de sua própria prisão quanto a do simultâneo desmoronamento do projeto político revolucionário acalentado pela organização em que militou. Ela é, sobretudo, um esforço descomunal a fim de narrar a história inteira, isto é, para recompor os nexos que teceram a fina malha dos fatos que culminaram com a execução de sua companheira. O ato de narrar se assemelha aqui a um intrincado quebra-cabeça que, pouco a pouco, por meio do acréscimo de detalhes mínimos à experiência traumática, acaba por adquirir configuração nítida. Reconstruir essa história – salvá-la do esquecimento – é, porém, também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometida como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram, no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las. O livro não realiza assim apenas a tarefa

de cultuar e redimir os mortos, já que, ao mesmo tempo, inscreve no céu do atual o brilho de relâmpago daquilo que, em outro tempo, foi sonhado ou pensado: ele libera, nesse clarão, a centelha de vida que ainda pulsa no coração gelado daquilo que se converteu em ruína.¹⁹

VI

Logo após o início do processo de abertura política são publicados dois romances bastante diferentes dos que constituíram “o romance da cultura da derrota”, que vigorou na primeira metade da década: *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão e *Confissões de Ralfo* de Sérgio Sant’Anna,²⁰ que, em certo sentido, serão decisivos para a emergência de uma verdadeira literatura de resistência à ditadura.

*Zero*²¹ apresenta de modo inusitado, até mesmo em relação à nossa história literária, uma estrutura aparentemente caótica e desconexa, cujos efeitos no leitor parecem ser intensificados sobremaneira graças à adoção de uma linguagem algo alucinada – se o termo couber aqui – resultante do amálgama conflitante de diferentes modos expressivos ou estilísticos oriundos dos mais diversos meios expressivos, como o jornalismo, a publicidade, a televisão e o cinema, além da adotada pela propaganda ideológica do estado militar – modo irônico de a ela se opor –, entre outras. Surpreende também a visão intensamente fragmentária, quebradiça, caleidoscópica que dele emana: visão que, em larga medida, longe de ser meramente apegada ao caótico – como querem muitos críticos – parece antes configurar a experiência e a percepção social de camadas significativas da população, que, por força da repressão e do conseqüente desmoronamento das esperanças políticas nutridas quase até o final da década de 1960, sentiam o cotidiano e a vida no país como despedaçada, desmoronada – experiência ou sentimento que informará também muitos outros romances da década, como *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, e *A Festa*, de Ivan Ângelo. Este modo de estruturação, possível graças à adoção de intenso processo de montagem, deriva também da influência do cinema na elaboração romanesca.

¹⁹ Para o esclarecimento da importância da memória e do presente enquanto passado arruinado, consultar *Sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin.

²⁰ Ignácio de Loyola BRANDÃO, *Zero*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1979; Sérgio SANT’ANNA *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

²¹ *Zero* foi originalmente publicado na Itália em 1974, onde o autor então residia, por força da censura ditatorial. Somente em 1975 foi publicado no Brasil.

Seus temas são, em larga medida, também decorrentes da experiência marcada pela repressão ditatorial, com frequência apresentando certa originalidade: a perplexidade diante das súbitas transformações sociais, a eclosão e a intensidade da violência da repressão política, que também atinge e contamina a vida urbana de então, o emaranhado burocrático do estado e o desamparo do indivíduo – destituído de qualquer direito e exposto às arbitrariedades e volubilidade do poder –, a tortura, a percepção fragmentada do caos da existência, os efeitos do impacto da técnica no cotidiano, a imposição autoritária de comportamentos, o medo diante do Estado militarizado, o aviltamento do sexo, da morte, do trabalhador – temas que serão mais ou menos os mesmos das obras do resto da década. *Zero* pode, por essas características, ser considerado um “romance de desestruturação” – desestruturação que atinge a própria forma romanesca.

O processo de composição do romance é também marcado pelas hostilidades e impedimentos de toda ordem proporcionados pela ferocidade repressiva da ditadura, sendo nesse aspecto paradigmático para a época. Ele é marcado pela censura, embora também dela extraia sua força. O autor era jornalista e, enquanto tal, pode experimentar no interior da redação de um grande jornal as consequências brutais da censura cotidiana exercida nesse universo pelos militares golpistas. Nessa labuta, teve acesso a um número infundável de matérias e notícias proibidas, que ele meticulosamente guardou. Essa posição do jornalista na vida social também está na raiz da elaboração de um romance anterior de Loyola Brandão, *Bebel que a cidade comeu* (1968) e, de certo modo, informa ainda *Não verás país nenhum* (1981), que pode de algum modo ser considerado como uma espécie de continuação de *Zero*, visto narrar as consequências (futuras) da ditadura no período pós-ditatorial e na qual o país desponta sem mudanças estruturais inclusive no tocante ao poder e à vida política.

Por outro lado, a influência do jornalismo na literatura não foi apenas negativa no período, como sugerem alguns críticos, em especial David Arriguci Junior. De fato, a atividade de jornalista permitiu a Loyola Brandão, por exemplo, arquivar muito material censurado – além de informação confidencial ou privilegiada sobre a ditadura – o qual foi posteriormente utilizado de modo fecundo na elaboração de muitas passagens do romance *Zero*, notadamente as referentes às experiências de presos políticos. Dessa maneira, o romance mantém uma relação especial com a realidade social e política da época: por força da forma ficcional adotada e da apropriação bruta da experiência concreta da repressão e da tortura, ele difere radicalmente da narrativa jornalística, a reportagem, logrando também superar a atitude

de mera denúncia. No romance de Loyola Brandão o material jornalístico adquire uma dimensão inusitada, cuja consequência mais nítida é o fato de impedir que a ficção se desgarre da dura experiência histórica do período: ela contém assim um momento de verdade ou um conteúdo de verdade, para usar de modo deslocado a expressão benjaminiana.

Por meio da incorporação de tais notícias ou informações censuradas o romance adquire um caráter de combate à ditadura: narrar o que foi proibido impacta a sociedade e ajuda a estabelecer uma forma outra de percepção do momento histórico, além de contestar a legitimidade dos atos ditatoriais. Nessa direção, a obra se inscreve em um horizonte de contestação, cujo mote principal passa a ser a luta pela conquista do direito de oferecer uma narração outra dos acontecimentos do período: em outras palavras, ela almeja não apenas narrar o proibido, mas, sobretudo construir uma versão nova dos acontecimentos, capaz de confrontar e anular a versão deles adotada pelo Estado ditatorial. Essa visão emana de uma posição subalterna, sofrida, massacrada. Ela pretende construir uma memória histórica elaborada a partir do ponto de vista dos derrotados – para usar a expressão de Walter Benjamin, ela se inscreve no território da história dos vencidos. Com essa ambição *Zero* pode ser considerado como um dos romances pioneiros da literatura de oposição e de combate direto à ditadura: em outros termos, não seria descabido afirmar que no interior dessa literatura ele ocupa uma posição radical. Posição que, inclusive, de algum modo pode ser relacionada com a luta armada contra a ditadura, alimentada por alguns partidos ou organizações de esquerda, já que o autor concebe o romance como um equivalente das armas: *Zero* seria a bomba lançada pelo autor contra o poder ditatorial.

A luta pela construção da memória dos vencidos orientará boa parte da ficção mais radical e de combate ao governo militar ditatorial. Ela implicará obras como *A Festa*, de Ivan Ângelo e *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu,²² entre outras. Ela também conhecerá uma dificuldade objetiva – quase um impedimento social – emanado das súbitas transformações no universo produtivo do país, já que exigirá um tempo socialmente dilatado, um tipo de trabalho prolongado: dez anos no caso de *Zero*, quase oito anos no caso de *A festa*, enquanto o narrador de *Quatro-Olhos* afirma ter escrito o romance dos “treze aos 29 anos”.

²² Renato POMPEU, *Quatro-Olhos*, São Paulo: Alfa-Ômega, 1976; Ivan ÂNGELO, *A festa*, 3ª ed., São Paulo: Summus, 1978.

VII

Parte desse romance de resistência, porém, não se limitou a elaborar a linguagem de prontidão ou a narrar os aspectos mais sombrios originários dos conflitos políticos do período – como a tortura, a perseguição política, a repressão violenta (que não atingiu somente os militantes), as prisões, os sequestros, a intimidade das organizações ou dos partidos revolucionários, o funcionamento do aparato repressivo do estado, a violência cotidiana, o sofrimento das camadas populares ou o insulamento dos militantes, a loucura, o exercício arbitrário do poder – mas também a produzir uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja poderosa indústria cultural: a esse romance – parte do “de resistência” – podemos chamar de “ficção radical”. Seus melhores exemplos são dados por *A Festa* (1976), de I. Angelo, *Quatro-Olhos* (1976), de R. Pompeu.

A festa pode ser considerado como o romance paradigmático da década: de fato, nele se cruzam, de modo complexo e nem sempre bem articulado, tanto a tradição documental de nossa literatura, que o anima a narrar o universo politicamente conflitante do período ou a denunciar a violência nele contida – como a tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil. Com isso, ele apresenta uma estrutura complexa, composta, por um lado, por fragmentos à moda de contos autônomos que, porém, estão relacionados na parte final e, por outro, por reflexões fragmentárias, por parte do narrador, não só sobre a elaboração da própria obra, mas também sobre os impasses gerais da literatura nessa época. *A festa*, nesse aspecto, é romance alegórico, isto é, não apresenta mais uma totalidade orgânica, mas, ao contrário, uma autonomização de cada parte, o que requer tanto a fragmentação como a montagem²³

Quatro-Olhos é, sem dúvida, um dos romances mais instigantes da época, embora talvez não seja dos mais prestigiados pelo público leitor. Nesse aspecto, as obras do memorialismo o suplantam, assim como *A Festa*, que teve grande repercussão. No entanto, embora o livro de R. Pompeu ocupe lugar destacado – por sua originalidade – na constelação literária dos anos 70, ele não deixa de desenvolver temas análogos aos de muitos outros romances do período. Pode-se, inclusive, observar que ele mantém relações estreitas com *Em câmera lenta*: como este, é também obra

²³ Cf. Renato FRANCO, *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*, op. cit.

que pode ser classificada como “literatura do trauma”. Em certo sentido, o de R. Tapajós, por efetuar uma espécie de crítica a *Pessach: a travessia*, de C.H.Conny – visto que seu narrador é um ex-militante revolucionário que narra para entender a lógica dos acontecimentos que o vitimaram, enquanto o deste transforma-se em revolucionário – ajuda na tarefa de superar a narração política rumo à valorização da política da narração, ou seja, ao reconhecimento das possibilidades críticas contidas no ato narrativo, o que não deixa de ser um modo de resistir à censura – que, apesar de tudo, ainda não fora completamente extinta- e à repressão política.

Quatro-Olhos é obra elaborada e bastante singular: articula várias narrativas simultâneas, fragmentárias, pouco afeitas a um coração cronológico, frequentemente sustentadas por linguagem – aparentemente – de caráter antirrealista, que, porém, provém da natureza rarefeita das próprias relações sociais modernizadas. Sua matéria principal resulta da experiência traumática do narrador, a qual lhe é socialmente imposta: Quatro-Olhos teve o apartamento invadido pela polícia política que tentava capturar sua mulher – professora universitária e militante revolucionária –, que, no entanto, conseguiu fugir. A polícia vasculhou a residência e confiscou um livro que ele, disciplinadamente, havia escrito “durante todos os dias, exceto numa segunda-feira em que fora acometido de forte dor-de-cabeça”, entre os 16 e os 29 anos. Como a mulher e o livro eram seus únicos elos com a realidade e como, nessa ocasião, foi também proibido de continuar a escrever – coisa que lhe proporcionava genuíno prazer e lhe servia de aconchegante refúgio tanto contra o trabalho rotineiro e brutal como contra o desconforto cotidianamente experimentado –, desenvolveu completo alheamento frente à realidade, sendo então internado em uma clínica de saúde mental. Ao se reabilitar, tratou de reaver o livro perdido: entretanto, após inúmeras tentativas – algumas verdadeiramente extravagantes – concluiu que tal proeza seria completamente impossível. Decidiu, então, a reescrevê-lo, mas ao tentar fazê-lo percebeu que não se lembrava de nada dele.

Reescrever o livro perdido, cuja substância fora olvidada, obriga o narrador a enfrentar nova ordem de dificuldade que, no entanto, realça a natureza de seu esforço: este tem consequências políticas. De fato, ao tentar lembrar-se daquilo que outrora ele próprio narrou, é obrigado, nesse movimento, a deparar com sua condição de homem cindido: o conteúdo do esquecimento está relacionado a sua própria identidade, ao que, no passado, ele mesmo foi. Torna-se, assim, consciente de como está dilacerado, incapaz de unir o passado ao presente. Desta maneira, a narração agora comporta duplo sentido: a luta pela reconstituição do livro original é

tanto a luta para superar o esquecimento – para recuperar a matéria socialmente recalçada –, como para reconstruir sua própria história e, nessa medida, sua identidade, o que talvez só seja viável em outra condição social. Esse aspecto confere à narração tanto a dimensão de denúncia do sofrimento a que a sociedade o submete – o que a transforma em um modo de criticar a realidade política de então – como, por inversão dialética, de manter as esperanças de que um dia a vida não seja assim. A narração neste sentido aspira à felicidade: “Me pus a escrever para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia”²⁴.

O narrador narra, portanto, porque pressente que algo de fundamental foi esquecido; mas enquanto não puder eliminar esse esquecimento só poderá narrar tomado por forte sentimento de desorientação, de angustiante sensação de “desmoronamento do mundo”: “Vi a minha vida como uma casa desabada”, afirma²⁵. Nesse sentido, ele implica diferentes tentativas inúteis para reescrever o livro perdido: essas tentativas são os (des)caminhos necessários da narração e remetem aos itinerários imprevistos das narrativas kafkianas, as quais não miram alvo algum. Esses (des)caminhos do texto, ainda que não conduzam à recuperação do livro original, são um modo de manter viva a chama que aquece o desejo de narrar. Nesta medida, o alvo secreto do narrador não é mais recuperar o material esquecido, o saber e a experiência nele eventualmente contidos, mas o de comunicar que algo de fundamental foi esquecido.

A narração final –a do livro verdadeiramente escrito– não coincide com a do livro original. Vista desse ângulo, ela reitera a situação inicial e redundante em fracasso. Entretanto, a existência mesma do livro é um modo de resistir àquelas forças sociais do presente que exigem o esfacelamento do indivíduo, da subjetividade ou de tudo aquilo que elas não podem submeter, por não tolerar o que difere delas mesmas. Dessa maneira, o livro de R. Pompeu pode também ser visto como um modo de narrar justamente os impedimentos sociais do ato narrativo e, portanto, como forma de resistência às atrocidades da época: contra a sociedade repressiva, ele privilegia o próprio ato de escrever –exercício radical de liberdade, que exige coragem civil. *Quatro-Olhos* é a comunicação de uma experiência que não pode mais ser comunicada e, nessa medida, como outros da época, logrou extrair da situação desconfortável da literatura um ataque ao princípio de realidade vigente, como salientaria Adorno.

²⁴ Renato POMPEU, op. cit., pág.127.

²⁵ *Ibid.*, pág.100.

EL TIEMPO EN TH. W. ADORNO: LA INFLUENCIA DE LA TEORÍA MUSICAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

Time in Th. W. Adorno: the influence of his musical theory in the construction of the negative dialectic

MARINA HERVÁS MUÑOZ*

marina.hervas@uab.cat

Recibido: 30 de septiembre de 2015

Aceptado: 20 de diciembre de 2015

RESUMEN

Este trabajo se divide en dos partes. Por un lado, analizaremos los tipos de tiempo que desarrolla Adorno (el mero “llenar el tiempo”, el tiempo intensivo y el tiempo extensivo) en la música. Por otro, veremos cómo Adorno revisó la tradición filosófica de manera crítica. Para él, había una aspiración compartida: alcanzar un momento fundante, perenne e inmutable. En su proyecto, por contra, la filosofía debe asumir el carácter transitorio de la verdad, su cruce con la historia. En concreto, nos concentraremos en los conceptos de totalidad-particularidad, lo nuevo y progresión-reacción. Para ello, tomaremos el diálogo entre la filosofía y la música ya que, para él, la lógica de ambas “coincide hasta en el último detalle”.

Palabras clave: Th. W. Adorno; música; tiempo; verdad; historia.

ABSTRACT

This paper is divided into two parts. On the one hand, we will analyze the three ways of understanding time (the “mere” “filling the time”, and the intensive and extensive time) in music that Adorno considered. On the other hand, we will see how Adorno revisited the philosophical tradition in a critical way. For him, there was a shared aspiration: to reach an everlasting and immutable moment. In his project, on the contrary, philosophy has to assume the transitory character of the truth, its cross with history. Specifically, we will centre on the concepts of “totally-particularity”, “new” and “progress-reaction”. To this end,

* Universidad Autónoma de Barcelona.

Este texto se ha escrito gracias a la subvención de una ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) y en el marco de los trabajos de investigación del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614 “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo”

we will take into account the dialogue between philosophy and music since, for him, both logic “coincides even its last details”.

Key words: Th. W. Adorno; music; time; truth; history.

“Es wird mir ganz angst um die Weit, wenn ich an die Ewigkeit denk[e]. Ewig ´, das ist ewig! Das sieht Er ein. Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick.”

Hauptmann en la I escena, I acto de *Wozzeck*

Hay ya algunos textos sobre el tiempo en la filosofía de la música de Adorno¹. Sin embargo, parece que pocos se ocupan de pensar la incidencia de su concepción del tiempo en el proyecto de la dialéctica negativa². Esta relación no parece ser forzada cuando revisamos, por ejemplo, sus lecciones. En *Filosofía y sociología*³, que corresponde a las clases que dio en el semestre de verano de 1960 (año en que concluiría su *Mahler. Una fisonomía musical*), Adorno termina de explicar la relación entre la temporalización de las categorías de la tradición filosófica –algo de lo que me ocuparé en este texto– con la paulatina consciencia del tiempo en la música. Adorno habla de música no sólo por su relación biográfica con ella, sino porque, para él, la lógica de la música, su relación con la totalidad y su consistencia “coinciden hasta en el último detalle con la lógica de la filosofía”⁴. En la medida en que la música es un arte fundamentalmente temporal, me parece esencial revisar cómo Adorno comprendió las formas de darse el tiempo en la música en relación con el problema del

¹ Richard Klein es uno de los investigadores más incansables sobre el problema del tiempo en la filosofía de la música de Adorno. Encontramos, por ejemplo, Richard KLEIN, R., “Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung”, en O. Kolleritsch (ed.), *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, Graz: Universal Ed., 1998 y “Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit” en, VV.AA., *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Göttingen: Vellbruck, 2000, así como otros textos en los que relaciona este problema con pensadores como Heidegger, Pitch y Theunissens. También tenemos el texto de Nikolaus URBANEK, “Zeit”, en *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos “Philosophie der Musik” und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: Transcript 2010, págs. 164-216; o el de Günther FIGAL, “Aesthetische Erfahrung der Zeit. Adorno und Benjamin”, en *Kunst: Philosophische Abhandlungen*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. También aparece en diferentes partes del libro Will DADDARIO y Katherine GRITZNER (eds.), *Adorno and Performance*, New York: Pacgrave and Macmillan, 2014.

² Un ejemplo es Anders BARTONEK, *Philosophie im Konjunktiv: Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010 o Antonio SERRAVEZZA, “Tempo musicale e tempo sociale”, en *Musica, filosofia e società en T. W. Adorno*, Bari: Dédalo, 1976

³ Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología (1960)*, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015, págs. 357 y ss. En la medida de lo posible citaré los libros editados en español.

⁴ *Ibid.*, pág. 359.

tiempo en la filosofía, en la medida en que parece que quería trasponer esa 'temporalidad inmanente' de la música a las propias categorías de la filosofía. Cabe decir que con la reflexión sobre el tiempo no me refiero solamente al concepto de 'historia' en un sentido muy inmediato, es decir, algo así como el tiempo visto desde *fuer*a; sino al núcleo temporal [*Zeitkern*] que Adorno encuentra en el concepto de verdad. Él defiende que la verdad no sólo no está en contradicción con el devenir, sino que el carácter imperecedero de la misma que, según su lectura, se busca desde Platón en la filosofía, está cargado de ideología. La confluencia del tiempo con el concepto de verdad es una afrenta, por tanto, contra algunas de las creencias centrales de la tradición filosófica⁵.

La tesis de este trabajo es ver cómo Adorno *puso en movimiento* las categorías filosóficas, es decir, 'introdujo' el tiempo en ellas, gracias a la reflexión sobre el mismo en paralelo a sus teorías sobre música. Durante toda su vida, Adorno trató de pensar las categorías de la historia de la filosofía desde dentro, mediante su revisión de la crítica inmanente que aprendió de Benjamin. Tal empeño quería poner en tela de juicio la legitimidad de la *prima philosophia*. Proyectos como el cartesiano, el kantiano o el heideggeriano adolecen del mismo problema, a sus ojos: buscan un momento primero, un momento fundante que permita construir a partir de él el saber filosófico. Este momento 'primero' se ha traducido como 'la duda existencial', 'las ideas de la razón' o 'el Ser'. Adorno se pregunta, en *Dialéctica negativa*, si es posible, y cómo sería posible, "pensar sin suelo". El 'suelo', para Adorno, es la parálisis de los conceptos, la detención del pensamiento e un momento primero, fundante. Es el lugar de seguridad desde el que toda la construcción filosófica posterior se puede sostener. Este 'suelo', según Adorno, hace violencia al objeto: reduce a lo que cabe dentro del filosofar fundado su multiplicidad y variación. Por eso, Adorno lleva a cabo la 'retemporalización' de la filosofía, o la eliminación de lo invariante, mediante la crítica al concepto de 'totalidad' operante en la tradición. Él piensa en la posibilidad de construir un modelo de totalidad abierta: esa es la manera en la que es posible la aparición de 'lo nuevo' y 'lo utópico', como lo aún no dado (resuena el '*noch-nicht-sein*' blochiano) en el tiempo y en el espacio.

⁵ No puedo detenerme como corresponde en este problema porque la relación entre verdad e historia se relaciona íntimamente con la intencionalidad y la carencia de sentido, algo que Adorno tematiza desde su texto de juventud "Actualidad de la filosofía" hasta el final de su vida -y aquí aún con más fuerza por influencia de Beckett, y que exigiría un desarrollo que excedería los límites de este trabajo. Por eso verán el tema solamente apuntado en sus líneas más críticas.

1 EL TIEMPO MUSICAL: EL TIEMPO INTENSIVO Y EL TIEMPO EXTENSIVO

Que yo sepa –y ojalá me equivoque, porque facilitaría mucho las cosas–, Adorno no tiene un texto específico sobre el tiempo en la música. Sin embargo, encontramos una condensadísima historia del tiempo en la música en su “Segunda música nocturna”⁶. El tiempo musical, además, aparece en diferentes partes de su obra completa, pero de forma fragmentada. Uno de los objetivos de este trabajo es tratar de unir esos fragmentos para dar forma a una suerte de filosofía del tiempo musical en Adorno. Ésta parte desde la revisión que hace, partiendo de Schönberg, de la “naturalidad” del sistema tonal en el que se basa la música occidental y el concepto de expresión. En el siguiente apartado trataré de iluminar esta relación. Después analizaré los tres tipos de tiempo que he detectado que Adorno encuentra en la música. Según su lectura, en música, hay tres formas fundamentales de comprender el tiempo. Por un lado, la consideración del tiempo de 1600 hasta 1750⁷. A partir de 1750 y, especialmente, a partir de Beethoven, Adorno encuentra dos formas más: el tiempo intensivo, por una parte; y el extensivo, por otra.

1.1 Desnaturalización de la armonía

1. La forma

Cuando una nota suena, pongamos por caso, un ‘do’, en realidad suenan muchas otras. Esto, dependiendo del contexto y de lo fino que sea el oído del oyente, a veces es imperceptible, pero está. La música tonal, es decir, en la que está imbuida la cultura occidental desde –al menos– 1600, se ha construido en base a las primera seis notas (o vibraciones, simplemente) que suenan al mismo tiempo que suena ese ‘do’. Esto, dicho en breve (ya que es un problema muy amplio), se consideraba que era natural porque, además de funcionar físicamente, parecía que podía cua-

⁶ Esto se puede ver en los Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid: Akal, 2011, págs. 47-57. Este texto, de 1937, en realidad, se encarga con detenimiento del “tiempo intensivo” –según Adorno, de forma precisa; según sus lectores, de forma bastante oscura–, no del resto. No obstante, este texto es fundamental porque apunta algunas de las ideas que presentará posteriormente. Entre ellas, la tendencia a la espacialización del tiempo musical y su relación con la pintura, algo que desarrolla, sobre todo, en Theodor W. ADORNO, *Kranischteiner Vorlesungen*, Berlin: Suhrkamp, 2014, especialmente en “Vers une musique informelle” (págs. 381-446) y “Funktion der Farbe in der Musik” (págs. 447-540).

⁷ De la música anterior es casi inexistente en los análisis adornianos.

drar más o menos matemáticamente con teorías de la proporción. Por tanto, los cinco sonidos que suenan -casi- de manera simultánea al 'do' constituyen los sonidos más consonantes con respecto a 'do'. Y no sólo eso: la ordenación que se presenta cuando se escucha la nota 'do' había configurado la ordenación de la tonalidad. En el sistema tonal, encontramos escalas en las cuales hay una jerarquía del



Imagen 1. Serie "natural" de armónicos. Esta serie representa parte de lo que suena cuando alguien toca o canta una nota "do". Lo primero es una octava: do-do, luego una quinta do-sol. Una cuarta, de sol-do, luego una tercera do-mi, etc. Pero si nos fijamos, en el armónico 7 comienza la primera disonancia. ¿Por qué es "más natural" cualquier armónico hasta el sexto armónico, que es en la que se basa el sistema tonal occidental -pensemos que cualquier acorde se basa en una triada, es decir, un intervalo de tercera y uno de quinta con respecto a la fundamental- que las notas que aparecen a partir de éste?

sonido. Por ejemplo, en do mayor, la nota más importante será, precisamente, el 'do', seguida por el 'sol', el 'mi' y el 'si'. La "emancipación de la disonancia" schönbergiana, se basa en una relectura de la presunta naturalidad de la consonancia: "las disonancias", dice "son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos"⁸. Es decir, Schönberg consideraba que la selección del material que otrora guiaba a los compositores porque las relaciones entre los armónicos eran presuntamente "más naturales", obedece meramente a un principio ideológico previo de lo que significa "natural". Detenerse en el armónico seis o en el séptimo o en noveno es una cuestión no meramente "natural", sino "histórica". Como vemos, la tonalidad, simplemente, había devenido 'segunda naturaleza'.

Lo que hizo Schönberg fue, entonces, cuestionar este sistema. Al considerar el sistema tonal como segunda naturaleza, la consonancia y la disonancia, como hemos visto, se situaban en el mismo plano, por lo que también la jerarquía se podía difuminar. El proyecto de Schönberg -el del periodo dodecafónico- era eliminar la jerarquía sonora. De este modo, Schönberg llevó a cabo una crítica *en* el propio proceso y material compositivo. Como vemos, Schönberg estaba poniendo en tela

⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Funciones estructurales de la armonía*, trad. J. L. Milán Abat, Barcelona: Idea, 1999, pág. 184.

de juicio el ‘suelo’ de la música: exactamente lo mismo que Adorno pide en la filosofía.

Si se desbarata la notación, y con ella el sistema tonal, también se desbarata la armonía. Y si esto se desbarata, también lo hace la forma. Veamos porqué. Algunas de las formas tradicionales de composición, aunque fundamentalmente la forma sonata, se constituyen formalmente *gracias* a la armonía. Así, por ejemplo, la forma sonata *de manual* tiene tres partes: A-B-A ó A'. La parte A tiene, a su vez, dos temas. El primero está basado en la tonalidad de partida, pongamos por caso Do Mayor. El segundo tema estará basado en algún “tono vecino” –es decir, alguna tonalidad que según la “naturalidad” armónica sea “consonante” a Do Mayor. Por ejemplo, la menor, el relativo menor de Do Mayor. En la parte B se elaboran los temas de A con alguna variación e introducción de material temático nuevo. Después de vuelve a A literalmente o con alguna variación ligera. Todo el material temático se elabora en base a relaciones entre estos “tonos vecinos”, por eso se puede decir que la forma sonata, como forma, depende en gran medida de su desarrollo armónico. Como podemos ir intuyendo, si se pone en jaque la jerarquía sonora, este tipo de formas no podrían seguirse construyendo siguiendo los mismos criterios. Por eso, cuando Schönberg habla de la “emancipación de la disonancia” está hablando, en realidad de cómo es posible liberarse de lo formal. Y aquí es donde entra el tiempo. ¿Qué queda de la música cuando se rompe esta imbricación entre forma y armonía? Si la armonía cambia, arrastra con ella a la forma. Para Adorno, pensar la forma es pensar sobre la evolución musical, es decir, sobre cómo la música puede seguir siendo tal y no un mero “juego caleidoscópico de motivos y colores”⁹. Aquí se ve que parece que en música como en la teoría del conocimiento lo que preocupa a Adorno es cómo pensar la relación entre forma y contenido si la forma se disloca y se piensa a sí misma como estructura mediada por la ideología. El problema de la forma musical, que es penetrada directamente por el tiempo, es clave para comprender de manera ampliada a qué se enfrentaba Adorno cuando pensaba el concepto –en cuanto herramienta formal de la filosofía– en su proyecto de utopía del conocimiento: “abrir con conceptos lo carente de concepto sin reducirlo a ellos”¹⁰.

⁹ Theodor W. ADORNO, *Escritos Musicales V*, op. cit., pág. 226.

¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, *Dialéctica negativa*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2008, pág. 21.

2. El contenido

En la fuga y los divertimentos (aparte de estas dos formas y los *concerti grossi* es difícil saber a qué se refería Adorno con el mundo musical previo al sinfonismo, que él sitúa entre 1600 y 1750), la música trataba de “llenar el tiempo”, de, como dice en muchas ocasiones, “matar el aburrimiento”. Es decir, la música previa a 1750, para Adorno, no tenía preocupación por el tiempo en su construcción. La falta de consciencia de lo temporal-lineal en la composición se constata en que “los puntos de entrada son en gran medida intercambiables o ya no se regulan por el avance, sino por las relaciones de equilibrio”¹¹. Esto pasaba porque, inicialmente, cada movimiento de la sonata, o las diferentes partes de una pieza cualquiera tenían que obedecer a una sola emoción, a una expresión concreta que se seleccionaba –casi de un catálogo de “pasiones” que se expresaban musicalmente a través de ciertos recursos. Es la retórica musical, que funciona –dicho muy exageradamente- como un puzzle, donde se encajan recursos y caracteres musicales que expresan una pasión concreta. Un ejemplo de retórica musical es el *passus duriusculus*, que consiste en una cuarta descendente, por ejemplo, el intervalo de mi a si; donde para llegar de una nota a la otra se forma una línea cromática: mi, re sostenido, re natural, do sostenido, do natural, si natural. Se utilizaba para expresar la *pasión* de la vivencia de algo muy trágico. En este caso, además, trata de imitar los pasos de las personas que andaban hacia la cruz.



Imagen 2. Inicio del *Crucifixus* de la *Misa en si menor* BWV. 232 de Johann Sebastian Bach¹². Se puede escuchar muy bien en la versión dirigida por P. Herrewé con el Collegium vocale de Gent, publicado por Erato en 2009¹³.

¹¹ Theodor W. ADORNO, *Escritos Musicales V*, op. cit., pág. 55. Este asunto de la intercambiabilidad es bastante discutible, pero no puedo entrar ahora en detalles. Sería, quizá, uno de los puntos críticos de su teoría.

¹² Debo dar gracias por la sugerencia a Luis Ángel de Benito, profesor en el Real Conservatorio de música de Madrid y locutor de “música y significado” en RNE Clásica.

¹³ En Spotify se puede encontrar aquí https://www.youtube.com/watch?v=p6tjdsydu_A [Consulta: 15 de septiembre de 2015]. La partitura ha sido tomada de la transcripción realizada por Center for

Como vemos, hay una fórmula musical que responde a la expresión de una determinada emoción (en el lenguaje del momento, ‘pasión’). La donación exterior de fórmulas musicales y emociones resultaba, según Adorno, en la falta de reflexión sobre el tiempo musical, ya que todo era dado de forma externa a la música. No había ‘construcción’ ni desarrollo inmanente del material. Para él, en cierto modo, el tiempo se llenaba como si fuese hueco (de hecho, habla del ‘vacío del tiempo’ en varias ocasiones) con estos patrones preestablecidos. Para él, la emancipación de estos patrones que ligaban emoción-forma musical se deben a que, poco a poco, las pasiones ya no se debían expresar con un solo recurso, ni una sola pasión debía llenar un movimiento completo. Es decir, en el momento en el que el sujeto como ‘artista’ (a mitad del siglo XVIII) y lo que quiere *expresar* hace estallar esas formas preestablecidas. Para Adorno –que hace un análisis de la expresión previa a 1750 bastante plano– el concepto de “expresión” en música surge de la “música ficta”¹⁴ en la que, según él, primero fue una fuente de expresión en la que el compositor se vinculaba a sus caracteres “como el dramaturgo con sus figuras”¹⁵, es decir, de forma distanciada. Posteriormente, y siguiendo la metáfora, el dramaturgo y sus figuras comienzan a fusionarse: estamos tocando con los dedos la expresión romántica. Esto, para Adorno, implica que la música, por primera vez, deba hacerse cargo del tiempo:

“el vacío decurso temporal se hace cada vez más amenazante para la música, precisamente en virtud de la creciente preponderancia de esas fuerzas dinámicas de la expresión subjetiva que destruyen los residuos convencionales.”¹⁶

Computer Assisted Research in the Humanities de Palo Alto, bajo Creative Commons Attribution Non-commercial 3.0 (<http://scores.ccarh.org>, consultado el 18 de marzo de 2016).

¹⁴ “En las fuentes musicales anteriores a 1600, raramente se indicaban todas las alteraciones de la música, por lo que los intérpretes debían saber cuándo utilizarlas. En la actualidad, editores y ejecutantes de música antigua acostumbran incluir las alteraciones implícitas que consideran necesarias, práctica conocida con el nombre de *musica ficta*. En realidad, el sentido del término es mucho más limitado, pues se refiere específicamente a toda alteración cromática que se encuentre fuera del sistema común de las notas utilizadas en los periodos medieval y renacentista”, en VV. AA., “Música ficta”, en *Diccionario Enciclopédico de la música*, México: FCE, 2008, págs. 1006-1007. Adorno se refiere, a mi entender, a los añadidos que hacían los intérpretes y que iban más allá de la música escrita.

¹⁵ Theodor W. ADORNO, *Escritos Musicales V*, op. cit., pág. 49.

¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, pág. 56

1.2 El tiempo musical: el tiempo extensivo y el tiempo intensivo

La preocupación por el tiempo lineal, según la lectura de Adorno, se constituye a partir de Beethoven; y se hace de dos formas. La primera sería el tiempo extensivo [*extensives Zeittypus*], en la que el tiempo ya no es “dinámico”, sino “geométrico”, pues el tiempo se vuelve en cierto modo espacial. Destaca la dilatación temática y la liberación del tiempo. El segundo tipo sería “intensivo” [*intensives Zeittypus*]¹⁷, en la que se da una “contracción del tiempo”, es decir, el tiempo se *acorta*.

El tiempo extensivo lo analiza Adorno en relación al *Trío para violín, chelo y piano Op. 97* de Beethoven. Ya que es posible que no todos ustedes lean partitura, les sugiero que me acompañen en la audición de la versión del Stuttgart Piano Trio, grabada en el sello Naxos en 1994¹⁸ mientras intento desmenuzar el análisis adorniano que propone en su *Beethoven. Filosofía de la música*, en el apartado 222¹⁹. Escuchamos la presentación del tema en el piano (A) del 0:00 al 0:07 (del 0:08 al 0:15 es una variante del tema presentado en los dos primeros compases). Adorno considera que el tema A está construido de forma contradictoria, ya que por un lado su carácter, por escritura, parece épico –en un sentido muy plano, heroico– pero hay una indicación “*dolce*” que impide que se escuche como tal. Si quieren entender este carácter épico, imagínense que éste es el tema de una marcha y no hay *legato*, sino el sonido el más cortado y potente. Con las mismas notas y rítmica aparece el carácter. Del 0:15 al 0:28, en la entrada del violín y del chelo, para Adorno se construye una dilatación del tema como si fuera un *recitativo*²⁰ de

¹⁷ Nikolaus Urbanek se encarga con detenimiento de este tipo en Nikolaus URBANEK, op cit., págs. 166-172.

¹⁸ El Stuttgart Piano trio lo forman Rainer Kussmaul, violín; Claus Kanngiesser, cello; Monika Leonhard, piano. Se puede encontrar en Spotify en el enlace <https://open.spotify.com/track/78-Fwt7vPMizzxA39k4KGX6> o en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=VSV5zcgfDek>. [Ambos enlaces fueron consultados el 20 de septiembre de 2015]. Los tiempos que cito son de la grabación de Spotify.

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth Madrid, Akal, 2003, págs. 87-92. Todas las referencias de este texto se citarán en el cuerpo del párrafo para facilitar la lectura-auditiva.

²⁰ El recitativo es una “[f]orma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el bajo continuo o bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante. [...] Hacia 1700, con el desarrollo de la *opera seria*, se volvió más unificado, con patrones melódicos más predecibles y cadencias fijas. Los diálogos y soliloquios más importantes generalmente llevaban acompañamiento orquestal, procedimiento denominado *recitativo stromentato* (it., “recitativo orquestado”, también llamado *recitativo accompagnato*, “recitativo acompañado”), a diferencia del *recitativo secco*

ópera. Esto se evidencia en la duración de la melodía y el acompañamiento del piano. El tema A se estira en la aparición del chelo y del violín y, en lugar de remarcarlo, su dilatación lo aproxima a la disolución: parece por momentos irreconocible. Para Adorno, aquí la música “se retiene”, es un momento de autorreflexión, de autocontemplación, algo que es característico del tipo extensivo del tiempo²¹. Esta forma de dilatar el tema aparece de nuevo de 0:42 a 0:58. Las largas notas del violín y del chelo son, para Adorno, una demora, parece que no se llega adónde el tema A prometía²². Esta promesa incumplida es un contraste con el componer tradicional. Tradicionalmente, los temas se presentaban, desarrollaban y finalizaban mediante una cadencia más o menos conclusiva, una suerte de punto y seguido en el transcurso melódico. Todo esto se construía mediante momentos de tensión y distensión. Pero aquí se pierde esa estructura: si antes hablábamos de punto y seguido, deberíamos hablar de puntos suspensivos. Eso es, para Adorno, marca de esa expresión subjetiva que surge especialmente a partir de Beethoven. Para Adorno se cifra especialmente la expresión en la música que surge a partir de 0:58, en la medida en que según su interpretación Beethoven sustituye el momento de tensión que otrora operaba en la construcción de la sonata por una suerte de “epílogo” de un mero ‘*después*’ consolador²³. Es una toma de aliento, un alto en el camino. De forma similar describe el pasaje de 1:25 a 1:39. Según su interpretación, a diferencia de las formas sonatas tradicionales, en este pasaje no queda muy claro de nuevo a dónde quiere llegar. Esta importancia del ‘camino’, sin el protagonismo de la meta, es evidente especialmente en el desarrollo. Según la lectura de Adorno, el desarrollo apenas dura 17 compases, que en nuestra grabación suena en 7:18 hasta 7:53 (aunque formalmente parecería que empieza en 7:02, Adorno considera que de 7:02 a 7:18 es una introducción de lo que propiamente es el desarrollo condensado en 17 compases que he indicado). Los 60 compases que restan hasta la reexposición, es decir, desde el 7:53 hasta 9:51 (que bien podrían entenderse como una especie de tema con variaciones más que un desarrollo -

(recitativo seco) que era el más común y sólo llevaba acompañamiento de continuo” (Véase, VV.AA., *Diccionario Enciclopédico de la música*, op. cit., pág. 1257.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, op. cit., pág. 88. Vean el paralelismo melódico entre este fragmento y, por ejemplo, el “Tutto e disposto...”, de *Las bodas de Figaro* de Mozart.

²² Este no llegar a donde se prometía es fundamental para comprender la ruptura con la forma. Como dijimos anteriormente, la forma sonata, por ejemplo, se constituía a base de trabajar sobre la armonía y material del tema A (pueden escuchar esto en muchísimas sonatas, pero un buen ejemplo es la famosa Sonata KV. 332 de Mozart). En el ejemplo de Beethoven, por el contrario, la dilatación del tema hace que no se sepa muy bien adónde va, que parezca que queda suspendido.

²³ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, ibid.

según Adorno, que “no desarrolla en absoluto”-) es una gran dilatación, una muestra característica del tiempo extensivo. El final del desarrollo, el minuto 9:51, da sentido a todo lo anterior sólo una vez que ya ha pasado, en el momento en que nos percatamos de que ‘no ha pasado nada’, sino una gran expansión de una célula muy pequeña. Este gran desarrollo, en el cual se da la paradoja de que no hay un desarrollo como se daba canónicamente en la sonata tradicional, se convierte, según la lectura de Adorno, en el patrón de la forma a partir de entonces. A Adorno le llama mucho la atención la entrada en la reexposición, que comienza en el 9:52. Como vemos, es como si fuera “de puntillas”. Beethoven utiliza recursos que son propios de una cadencia de concierto solista con orquesta, como es el trino agudo con un colchón sonoro que lleva al triunfo de la reexposición. Pero, precisamente porque la reexposición ya no es una repetición sin más de la primera parte no es celebratoria su entrada. Ahora el peso lo tiene el desarrollo y eso implica que no se puede volver a la reexposición como si nada, como si todo lo que hay en medio fuese un mero tránsito para potenciar la reexposición. Para Adorno, la fuerza del desarrollo es tan grande que afecta a toda la forma. La entrada en la reexposición es el momento crítico del tiempo extensivo en la medida en que parecería que en un tiempo expandido volver a empezar sería, simplemente, una contradicción. Por eso, para Adorno, lo “apasionadamente esmerado” de la construcción beethoveniana es componer esta entrada como una variación más, como parte de lo que ya venía contando. Es una “vuelta a la cuestión”, una “acordanza” en la narración.

Y uso el término de narración a propósito. Adorno hace múltiples referencias en este análisis a un tema que no puedo desarrollar aquí pero que cabe tener en cuenta: la relación entre la literatura y la música²⁴. Para él, este trío parte de una relación con la épica homérica. Como vemos, Adorno interpreta este movimiento como pura expansión. Para él, la “plenitud extensiva” aparece la “posibilidad de descubrir pasivamente una unidad en la multiplicidad” que se contrapone a la “idea estilística trágico-clasicista de una música del sujeto activo”²⁵. ¿Y qué tiene que ver esto con lo épico? Las claves de interpretación aparecen en el “Excurso I: Odiseo, o mito e Ilustración” de la *Dialéctica de la ilustración*. Podemos ver cómo,

²⁴ Uno de los ejemplos más evidentes es el del análisis del Concierto *para violín y orquesta* de Alban Berg que, según él, se organiza “estróticamente”²⁴. Cf. Theodor W. ADORNO, *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, trad. A. Brotons Muñoz, Breixo Viejo Viñas y A. Gómez Schneekloth Madrid: Akal, págs. 359 y ss.

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, Madrid: Akal, 2008, pág. 212.

en el primer momento del viaje, Adorno señala –como podría hacerlo del “mero llenar el tiempo” que he explicado más arriba– que “la forma de organización interna de la individualidad, el tiempo, es aún tan débil, que la unidad de las aventuras permanece externa”²⁶. Exactamente ése es el síntoma de la música hasta 1750, según Adorno: la configuración temporal, que está atravesada por la expresión, no es inmanente. La poesía épica inicial se basa en lo perenne, es decir, la permanencia del mito, pero utilizando los recursos de la literatura, que es la dinámica, la lógica de que “algo tiene que pasar” para que valga la pena ser contado: se ha de ‘narrar’ sin mutilar el carácter perenne de su contenido. Pero, si profundizamos con Adorno y Horkheimer en su lectura de *La Odisea*, vemos cómo la interpretan como una lucha por la conservación del sí-mismo, por –como decíamos antes– “descubrir la unidad en la multiplicidad”. Por eso, para Adorno, en el tiempo extensivo ‘no se desarrolla en absoluto’: en realidad hay una expansión de un tema que se presenta inicialmente. Igual que para Ulises, para él lo importante es el camino (así lo explica, al menos, en la interpretación en *Dialéctica de la ilustración*), en Adorno esta música y este tiempo está creándose. Por eso puede decir que el tiempo extensivo se opone a la apariencia de la perfección de la obra de arte como objeto terminado de una vez para siempre²⁷. La sobredimensión del “camino” se aprecia en el dilatado tránsito al desarrollo y la transición a la reexposición. Igual que Ulises, este pasaje habla de “lo lejos que se tiene que haber ido uno para que el regreso exija tal esfuerzo”²⁸. Como Homero, esta música sólo adquiere sentido en el recuerdo, en lo ya pasado.

No obstante, en Beethoven aún el protagonismo está en la fuerza del todo, en la posibilidad de mirar hacia atrás y ver ese recorrido, el camino andado. El paso del tiempo extensivo al tiempo intensivo aparece en Beethoven como potencia, sólo en algunos momentos llega a alumbrarse. Adorno encuentra el tránsito entre ambos tipos de tiempo en Mahler, ya que ve clave en su música “la cuestión de adónde quieren ir los temas individuales independientemente de su *status abstracto*”²⁹. Es decir, en Mahler aparece, por el contrario, la fuerza del fragmento, de la particularidad con respecto al todo.

²⁶ Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Akal, 2007, pág. 62

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, op. cit., pág. 90.

²⁹ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 212.

El tiempo “intensivo” sería el que surge con el sinfonismo de Haydn y Beethoven, fundamentalmente. Para Adorno, es aquí cuando se pierde el miedo al tiempo lineal. En esta forma de componer, siguiendo a Adorno, el tiempo se acorta y, por ejemplo, los primeros movimientos de la *Sinfonía n. 3 Eroica* y la *Sinfonía n. 7* de Beethoven pueden “idealmente oírse como si duraran un instante”³⁰. En otras palabras, “paradójicamente, el tiempo que discurre, incluido el que discurre para la concepción de la forma musical, es sincopado por el instante del motivo idéntico, en sí intemporal, abreviado por la tirante intensificación, hasta que se detiene”³¹. Si el tiempo extensivo era dilatación, espacialización “en horizontal”, por así decir, en el tiempo intensivo éste se espacializa en vertical. Adorno llega al elemento clave del tiempo intensivo en la “transición mínima” de Alban Berg. Para él, la variación del fragmento, su propia fragmentación hasta lo pequeño hace que el cambio sea casi imperceptible y siempre parezca idéntica a sí misma³². En este caso, analizaremos la *Primera pieza* de las *Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5* de Alban Berg

The image shows a musical score for the first piece of Alban Berg's Op. 5, for Clarinet in B-flat and Piano. The score is annotated with letters a through g and various musical terms. The clarinet part is in B-flat major and the piano part is in C major. The tempo markings are 76 and 58 beats per minute. The annotations include 'Mäßig (♩ = ca. 76)', 'poco rit.', 'Langsamer (♩ = ca. 58)', 'p leicht', 'poco rit.', 'poco cresc.', and 'immer hervortretend'. The letters a through g are placed around specific musical motifs in both parts.

Imagen 3. Primeros dos compases de la *Primera pieza* de las *Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5* [4 Stücke für Klarinett und Klavier Op. 5] de Alban Berg © Copyright 1924, 1952 Universal Edition A.G. Wien/UE 7485³³

El **motivo a** se repite, variado ligeramente pero en el mismo gesto, en el **motivo d**, el cual, además, toma rítmicamente el material de **c** (no lo es de **b** porque en **c** queda la última corchea prolongada pero cortada por un silencio. Esta prolongación se cumple en **d**). El piano introduce un **nuevo motivo (e)**, las semicorcheas,

³⁰ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales, I-III*, pág. 227.

³¹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, op. cit., pág. 56.

³² Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 400.

³³ Agradezco la aceptación por parte de Universal Edition de la reproducción de este fragmento de la partitura.

que las adopta el clarinete como “resto”. Lo que parece nuevo en el piano, *las corcheas de después (f)* (mi becuadro, mi bemol) es, en realidad, de nuevo una repesión del resto rítmico de *c*. *La entrada del piano en la mano izquierda (g)* es una continuación de *a* y de *b*. Esto se escucha, en la grabación de la Kremerata Ensemble del sello Deutsche Gramophon de 1995³⁴, del 0:02 al 0:13. Para Adorno, este material se va desfigurando y se va fragmentando. Los elementos se utilizan de forma atómica. Vemos, por ejemplo, como *la célula introducida por el piano (e)* se dialata hasta convertirse en un tresillo y se reducen los intervalos de los dos primeros compases hasta hacerlos de segunda o de tercera, lo que desemboca, según Adorno, en el trino del sexto compás, que disuelve la segunda. Sin embargo, aunque podría considerarse, como anteriormente, el momento culminante de algo así como una exposición, el piano lo niega: según la lectura de Adorno, el piano resitúa la pieza y “retoma la articulación como una lejante variante del inicio”³⁵. Esto se escucha del 0:13 al 0:32. Entre 0:42 y 0:47 Adorno encuentra una suerte de desarrollo que, en realidad, no es tal. Pero, a diferencia del desarrollo que veíamos en el análisis de Beethoven, en el que sólo al final se podía medir la fuerza del recorrido como recuerdo, aquí Berg pide la precisión del momento, que es el mismo desde el inicio. Las corcheas que se escuchan exactamente en 0:42 le permiten señalar que, en realidad, poco ha cambiado, sigue siendo el mismo material, porque él mismo es variación. En cierto modo, no hubo nunca un *tema*, como en la música anterior. De forma a sabiendas exagerada, para Adorno, estas *Piezas* “son música hecha de nada. [...] Si todo es elaboración, entonces todo material expuesto independientemente pierde su sentido”³⁶. En otras palabras, si la música tradicional y aún en el tiempo extensivo de Beethoven la música siempre tenía adónde volver, su refugio era el tema principal o, en otras estructuras formales, la tonalidad, en esta música, donde las células se atomizan y se construyen como microvariaciones de sí mismas, parece que el tiempo no *progres*a, sino que se mantiene en un punto donde el instante se colma. Para Adorno, lo que ha pasado es que ‘la fuerza del desarrollo’ que encontramos en el tiempo extensivo se *introduce* en lo atómico de tal modo que “el sentido de [la] identidad se refleja como no identidad. El

³⁴ En Spotify se encuentra en el enlace <https://open.spotify.com/track/2LrPZEOXFDa9U7RXa-lvooT>. En YouTube está en https://youtu.be/4WmatC9nNGc?list=PLGWJYB522EoPV3yp_uRBr-YltzO5qjS9l. [Ambos enlaces fueron consultados el 20 de septiembre de 2015]. Los tiempos que cito son de la grabación de Spotify,

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 402.

³⁶ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 401.

material de partida es de tal índole que conservarlo significa al mismo tiempo modificarlo”³⁷. De 0:53 se cifra la disolución que provoca el propio tema. Su radical fragmentación y la reducción que se da a partir del trino del intervalo de segunda en que había derivado, según Adorno, su melodía, lleva a la aceptación del estatismo en el tiempo lineal: “se detiene ajeno al tiempo”³⁸.

La influencia de Benjamin en la descripción del tipo intensivo se evidencia cuando Adorno señala que ese instante es “eternidad del instante cumplido, concentración de la mera duración en un punto, *kairós*”³⁹. Para él, este tiempo es la afrenta, por tanto, del tiempo “vacío” (y homogéneo, en palabras de Benjamin) que “opreme mortalmente al sujeto”⁴⁰. El tiempo intensivo es “movimiento detenido”, algo que, para él, aparece en Schönberg como “forzosa promesa de un mundo por detrás del cual el tiempo histórico queda rezagado”⁴¹. Adorno parece que piensa en la V tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, en la que reza: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”. Este *kairós* lo analiza, posteriormente, en las obras de Beckett. Para él, su obra es la “extrapolación del *kairós* negativo. La plenitud del instante se convierte en la repetición sin fin, convergente con la nada. Sus relatos, que sardónicamente él llama *novelas* [...] dan con capas fundamentales de la experiencia *hic et nunc* y las detienen en una dinámica paradójica”⁴².

Adorno resume estos dos momentos en *Filosofía de la nueva música*: el tiempo intensivo sería la “miniatura expresiva de la escuela de Viena” que “contrae la dimensión temporal al, como dice Schönberg, “expresar una novela con un único gesto”⁴³. El tiempo extensivo, por su parte, aparecería en las “potentes construcciones dodecafónicas” (aunque también habla, como hemos visto, de este tiempo en el sinfonismo beethoveniano y mahleriano, al menos), donde “el tiempo se detiene en virtud de un procedimiento integral que [...] parece privado de evolución

³⁷ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 55.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales I-III*, trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid: Akal, 2006, pág. 227. Es recomendable leer el texto de Kia LINDROOS, “[Benjamin's Moment](#)” in [Redescriptions. Yearbook of Political Thought and Conceptual History vol. 10](#), 2006, págs. 115-133.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, op. cit., pág. 57.

⁴² Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 48. El tema del *kairós* frente al *chronos* sólo puedo dejarlo aquí apuntado. Lo que me interesa es que quede clara la relación que planteo entre esta relación y el tiempo intensivo musical.

⁴³ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 169.

porque fuera de sí mismo no tolera nada sobre lo que pudiera probarse la evolución”⁴⁴.

2 LA LECTURA DEL TIEMPO EN LA TRADICIÓN FILOSÓFICA

Parecería que en Adorno se da un paralelismo entre su comprensión de las categorías filosóficas, que tienden, según él, a alcanzar la eternidad, es decir, un punto inicial, un punto originario primero e inmutable; y el llenar el tiempo vacío. ¿No podríamos pensar que, en cierto modo, Adorno interpreta la historia de la música hasta 1750 como la paralización del tiempo *dentro* de los límites de las formas preestablecidas? En la teoría del conocimiento, vemos cómo Adorno construye su filosofía precisamente haciendo lo mismo que aprendió en música: haciendo saltar por los aires desde dentro el núcleo de los conceptos, su presunto egipcismo (dicho con Nietzsche), su carácter hierático. Para Adorno, el tiempo en filosofía ha tratado de sustraerse a sus conceptos. La *prima philosophia*, el momento fundante, indubitable, esto es, eterno e inamovible, era el lugar desde el que partía, según Adorno, la filosofía. Incluso se arrancaba la temporalidad a la categoría de ‘tiempo’ en su reflexión filosófica. Esto se ha dado de dos maneras. Por un lado, por su formalización y, por otro, por un exceso entusiasmo en el momento cualitativo del tiempo, en su contenido, que derivaría en una suerte de tiempo sin forma.

La formalización, en especial, la encuentra en Kant, que según su interpretación hace del tiempo un elemento manipulable, *pensable*: “con él [el tiempo] se tiene que representar algo temporal que permita su lectura, algo en lo que se haga experimentable su transcurso”⁴⁵. La formalización del tiempo, para Adorno, es arrebatárle su carácter, su dinamismo. Pese a que Kant trata de presentar la reflexión

⁴⁴ *Ibid.* Soy consciente de que, a primera vista, esto podría ser problemático. Parece que, en ambos tipos de tiempo, según esta frase, el tiempo se detiene. Bien, la diferencia fundamental se encuentra en que el tiempo extensivo incluye la variación en la forma, es decir, que extiende sus límites hasta llegar a momentos en que parece que *no pasa nada* porque el tiempo queda suspendido, como escuchábamos en el *Trio* beethoveniano entre 0:42 a 0:58. Cuando habla de que “no tolera nada de lo que no pudiera probarse su evolución”, se refiere, específicamente, a la inmanencia formal del movimiento. A diferencia de la música anterior, no permite que se introduzca nada que vuelva a “poner en movimiento” la suspensión, el autocomtemplarse, la detención de la narración por parte del narrador, del aedo. La música continúa porque *ha de continuar*, y no porque la forma preestablecida se lo exija, como pasa, por el ejemplo, en los tradicionales rondós. Por otro lado, el tiempo intensivo opera con la detención en la medida en que la variación, el movimiento, se incluye en el fragmento, en lo mínimo, en el propio tema, que se disuelve por ese mismo movimiento Inmanente, primero de forma atómica y luego en lo amorfo.

⁴⁵ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 305.

sobre el tiempo como relación entre forma y contenido, deriva finalmente, según Adorno, en mera forma. Por su parte, Hegel adolece de un problema similar. En la lectura adorniana, en Hegel se trata de derivar el tiempo a partir de la lógica, en lugar de ver *ya* en la lógica “relaciones temporales coaguladas”⁴⁶. Estas relaciones coaguladas aparecen también en Husserl, según Adorno. Para él, Husserl pasa por alto la temporalidad y la historicidad de las proposiciones de la lógica, que son, para él, momento fundante en su filosofía:

“en las proposiciones lógicas sedimentan, según Durkheim⁴⁷, experiencias sociales como el orden de las relaciones de generación y propiedad, que afirman la primacía del individuo sobre el ser y la conciencia. Al mismo tiempo normativas y enajenadas del interés individual, se enfrentan siempre al sujeto psicológico como algo válido en sí..., y sin embargo también accidental, y esto es exactamente lo que, contra la voluntad de Husserl, le pasa a las “proposiciones en sí”⁴⁸.

En el intento de Husserl, como de otros lógicos, de acudir sólo a los elementos objetivables de la existencia, a su estructura lógica (o sea, a su forma), cae -en contra de su voluntad- en la radicalización de la subjetividad, en la medida en que es el sujeto, en última instancia, el que hace esa reducción, la que obliga al objeto a desprenderse de su historicidad, a su multiplicidad, a ser algo, en definitiva, que no es, que es sólo *para el sujeto*. Es una construcción del sujeto que habría que revisar teniendo en cuenta su desarrollo histórico, su devenir como forma de conocimiento purificada y modelo de la ciencia. Para Adorno, el problema se encuentra, entonces, no tanto en que Husserl trate de restaurar la lógica, sino su absolutización y la reducción de la cosa al método.

Para Adorno, uno de los problemas que se derivan de la potenciación de la lógica es la construcción del pensamiento consecuente, cuya coherencia es puesta desde fuera, por la fuerza del sistema. La reflexión sobre este problema, aparece también en su reflexión musical. Este pensamiento consecuente es el ideal de la música clasicista, donde “cree asir su idea en la inexorabilidad de su encadenamiento, la cual remeda el modelo de la lógica discursiva”, donde todo ocurre “con

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Adorno está presumiblemente siguiendo al Durkheim de Émile DURKHEIM y Marcel MAUSS, “Sobre algunas formas primitivas de Nómadas. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”, en E. Durkheim, *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de antropología positiva*, trad. de M. Delgado Ruiz y A. López Bargados, Barcelona: Ariel, 1996.

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2012, pág. 77.

unívoca necesidad”⁴⁹. Para él, al pensamiento se lo coacciona si existe una obligación exterior, en nombre de la coherencia e incluso, la belleza del sistema, que reza que: “si un pensamiento se mueve en general en una dirección, entonces deberá seguir avanzando siempre en esa misma dirección para, al final, apropiarse de un absoluto”⁵⁰. Para Adorno, este pensamiento consecuente se deriva de la lógica discursiva que procesualmente destemporaliza lo temporal “hasta reducirlo a la pura legalidad”⁵¹.

Por parte del ‘exceso de entusiasmo en el contenido del tiempo’, Adorno critica el análisis del *temps durée* de Bergson. Para Bergson, la duración es un “continuo progreso”⁵² lo que, para Adorno, significa la mera consideración del dinamismo sin el momento de lo estático; es decir, es adialéctico: algo no puede durar si no tiene como referencia lo detenido. Bergson hipostasía, según su interpretación, la duración como categoría, por lo tanto, la hace estática. Adorno encuentra, además, una relación muy estrecha entre el concepto de duración (en tanto *continuo*) y la *prima philosophia*, en la medida en que aquello que dura, en realidad, presente alcanzar “el valor permanente” en la tradición. Para él, lo que ‘vale para siempre’ es sólo “su aspecto muerto, formal y autorizado”⁵³: ha perdido, en realidad, la fuerza de lo dinámico.

La crítica a la búsqueda de lo inmutable y permanente se engarza con su proyecto de la *Dialéctica negativa* en la medida en que Adorno atestigua que la cosa ya no es un “ente completo” (*schlechterdings Seiendes*), sino que la cosa es “relacional” (*Ding als Verhältnisse*). Esto tiene dos consecuencias teóricas en el pensamiento de Adorno. Por un lado, la crítica a la totalidad y, por otro, el modo en que se “temporaliza” el conocimiento en su filosofía.

2.1 Crítica a la totalidad

El análisis del tiempo en la música tiene que ver, en el proyecto adorniano, con el concepto de construcción, que al mismo tiempo desarrolla según sus teorías en torno a la totalidad y a la particularidad. Para Adorno, sólo es posible poner en

⁴⁹ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 219.

⁵⁰ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica* (1958), trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, pág. 361.

⁵¹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 306.

⁵² Henri BERGSON, *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta-de-Agostini, 1985, pág. 18.

⁵³ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit, pág. 45.

cuestión la totalidad y la particularidad estableciendo entre ellas una relación dialéctica. Para él, problematizar el lugar de la totalidad como ente cerrado y la particularidad como mera parte de esa totalidad es la manera de poner en entredicho la asunción ‘dogmática’ del idealismo del arte como mera “unidad presente de lo general y lo particular”. Según señala, “el esquema no es simplemente un marco abstracto “dentro” del cual se realiza la idea formal específica, sino que ésta resulta de la colisión entre el acto de componer y el esquema: al mismo tiempo surge de éste y lo altera”⁵⁴. Es decir, para él, la totalidad y la particularidad siempre van más allá de sí mismas. Al componerse una sonata, siempre se está diciendo algo diferente de la forma sonata, se está dando a la sonata una nueva oportunidad.

La totalidad, en un sentido muy básico y primario, serían estas estructuras pre-establecidas, a saber, la forma musical, la notación, las convenciones rítmicas y de *tempi*, etc. Lo particular, por su parte, sería aquellos momentos individuales en los que se divide esta totalidad, como, por ejemplo, las notas, las dinámicas concretas o los símbolos interpretativos. Esto, como es evidente, no existe en la música real de manera pura. Y se desprende, en un primer vistazo, lo forzado de la división. ¿Hasta qué punto una nota (pongamos un sol negra) no es ya una totalidad, en tanto abarca en sí toda la lógica de la estructuración musical como una suerte de mónada? Según Adorno, la totalidad siempre estará afectada por sus momentos, por lo particular. No como mera suma de ellos, sino que lo particular constituye la totalidad y, al mismo, pone en evidencia lo fragmentario de su composición.

La propuesta de Adorno, entonces, se sitúa en la pregunta por cómo se constituye la totalidad como totalidad abierta, como no sintética, en la medida en que sólo así puede ir más allá de sí misma. Para Adorno, no puede hablarse de totalidad cerrada, no hay punto final. La asunción de que siempre hay un más allá de lo que el sujeto conoce es, según la interpretación adorniana, precisamente aquello que debe exigir la dialéctica para no imponer al objeto categorías cerradas del sujeto. En la impotencia de la dialéctica es donde aparece la metafísica, que hace a la dialéctica específicamente negativa, pues no aspira a alcanzar un punto final y asume su incapacidad de anclarse a un punto inicial⁵⁵. En breve, la totalidad en él no es conclusiva y “su fuerza sólo se acredita en lo individual a lo que ilumina”⁵⁶.

⁵⁴ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 61/fragmento 142.

⁵⁵ La totalidad abierta cifra la negatividad de la dialéctica que, en la teoría del conocimiento adorniana, firma la paz con la metafísica. En su clase del 10 de diciembre de 1957 podremos extraer que su propuesta pasa por tratar de pensar conjuntamente la metafísica y la teoría del conocimiento. En esta sesión dice, literalmente, que ambas “deberían ser una”. Esta clase se encuentra digitalizada en

La totalidad abierta es atravesada por el concepto de lo nuevo, que tiene una presencia muy significativa tanto en su *Teoría estética* como en su construcción de la dialéctica. Para él, la teoría sobre lo nuevo garantizaría la ‘libertad para el objeto’, que “nunca está dada y siempre está amenazada”⁵⁷. Para Adorno, la filosofía, siguiendo el ejemplo de la música, “en su progresión debería renovarse incesantemente, por su propia fuerza tanto como por la fricción con aquello por lo que se mide; lo que decide es lo que en ella [la filosofía] se *compone*, no una tesis o posición”⁵⁸. Esta renovación se da, para Adorno, primero con la inclusión de la crítica como *dictum* para la propia filosofía y, por otro lado, con la revisión de la forma del conocer. Esto se cifra, en Adorno, en la reformulación de la fuerza del concepto. Para él, la filosofía no debe atarse al principio sintético de la definición, sino “a la cosa y a la vida que prevalece en el concepto mismo”⁵⁹. En el conocimiento, las definiciones deberían “añadir algo nuevo a eso que ya está dado de antes en el concepto, relacionarlo con algo nuevo, no ya pensado, y gracias a esta vinculación hacer hablar a eso que ya sabíamos de antes”⁶⁰. Por eso, Adorno piensa sobre la propia manera de conocer en la forma de exposición. En él, la forma que no mutila la multiplicidad del objeto, como sabemos, es el ensayo⁶¹. Lo mismo que él filosóficamente pide en el ensayo, es lo que pide encontrar en la nueva música⁶².

2.2 Temporalización de la filosofía

En su *Metacrítica de la teoría del conocimiento*, Adorno plantea el anhelo de alcanzar un punto inicial inmutable y eterno, es decir, arrancar el tiempo a la filosofía, como una abstracción de la lógica de tener unos “pequeños ahorros”, es decir, bajo el miedo de perder “lo poco que se tenía”⁶³. Adorno señala que esta “indigencia

el Archivo Adorno en el Archivo Benjamin de la Akademie der Künste de Berlín bajo la signatura Vo 2464.

⁵⁶ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 250.

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, op. cit., pág. 22.

⁵⁸ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 42. El subrayado es mío.

⁵⁹ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica (1958)*, op. cit., pág. 363.

⁶⁰ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, op. cit., pág. 356.

⁶¹ Cfr. “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, op. cit., págs. 11-34.

⁶² Lamentablemente, tampoco puedo detenerme en este aspecto. Para profundizar más sobre la forma en música se puede consultar, entre otros textos, Theodor W. ADORNO, “Formas en la nueva música” y “Evolución y formas de la nueva música”, en *Escritos musicales V*, op. cit., págs. 72-74 y 123-128

⁶³ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, op. cit., pág. 23.

del saber” empujaba a la metafísica tradicional a asumir que, *al menos*, la verdad *no podía* ser transitoria; que ella, a diferencia de lo vivo, debía permanecer y ser garante de que hay algo diferente a lo efímero. Poco a poco –según Adorno bajo la influencia de Descartes y de éste sobre Husserl, la *prima philosophia*, esa que parecía prometer que “ese poco que se tenía” no se iba a perder, devino “propietaria de sí misma” bajo la lógica de que “nada puede perder porque nada arriesga” en realidad: “el supuesto de que lo que perdura es más verdadero que lo pasajero es una falacia. El orden que modela el mundo para convertirlo en propiedad disponible se establece para el mundo mismo”⁶⁴. De este modo, lo que subyace a la destemporalización de la filosofía, a su suspensión en el limbo de la eternidad, tiene que ver con un principio de dominio. Desde ahí se articulan los conceptos de lo no-idéntico, lo otro, que recorren toda la filosofía adorniana. Para Adorno, es fundamental re-temporalizar la filosofía. Esto significa no sólo pensar el concepto filosófico desde el movimiento, sino también la reconsideración del cruce entre verdad e historia. Adorno es muy crítico con la lectura dicotómica entre “génesis” [*Entstehung*] y “validez” [*Rechtfertigung*]. Dicho, en sus palabras, de forma “pedagógica”, parecería que la historia del pensamiento se ha dividido entre

“la gente con los valores de eternidad, que se ocupan de la validez y el ser puro y miran con desprecio a los malvados relativistas e historicistas y a los dedicados a la dinámica y a los destructivos; y a la inversa la gente que se considera ilustrada dice ante esto: “lo único que importa es la génesis, la prueba, el origen, y algo así como la validez... es pura ideología”⁶⁵.

Adorno defiende el momento de mediación, que es precisamente donde se cruzan historia y verdad. Que “la verdad pueda llegar a no ser verdadera” explica que nunca puede cerrarse la totalidad ni tampoco puede darse un conocimiento completo, nunca se termina de “pasar revista”, dicho con Descartes, al mundo. Sin embargo, Adorno sabe que se enfrenta a una complejidad: ¿cómo podemos, entonces, no caer en la arbitrariedad, en lo inconexo? Por eso, Adorno reconfigura la base de la exigencia al pensamiento: ya no se requiere un conocimiento completo, sino en la luz que aparece tras el pensar, que ilumina los objetos sin atraparlos y sin limitarlos a sus tesis⁶⁶. Por eso, introduce el concepto de *modelo* [*Modelbegriff*] o toma el

⁶⁴ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento*, pág. 24.

⁶⁵ Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología* (1960), op. cit., pág. 341.

⁶⁶ Cfr. Sobre la metáfora de la luz en el conocimiento la *Introducción a la dialéctica*, pág. 297 o *Mínima moralía*, pág. 91 (“Con la luz que enfoca hacia su objeto particular empiezan a brillar otros más”).

benjaminiano de *constelaciones*, pero en el sentido en que vengo insistiendo: como totalidad que está llena de particularidad y particularidad que es, al mismo tiempo, huella de lo total.

“todo lo que yo hago filosóficamente [...] no es, pongamos, la tentativa de tratar un campo en su totalidad, sino la de diseñar modelos a partir de los cuales caiga un tipo de luz sobre el campo completo que, de este modo en cierta forma se modifique o se determine también toda esa esfera”⁶⁷.

Para Adorno, igual que en la música, la filosofía no puede dar marcha atrás, sino que debe hacerse cargo de su irreversibilidad. La música “se niega a una permutación en el tiempo que fuera indiferente de éste”⁶⁸, y así debería proceder la filosofía. Tal parece ser el proyecto adorniano en la *Dialéctica negativa*. Para Adorno, la dialéctica rechaza tanto el discurrir continuo, sin mediación, así como la invariancia, lo estático. Para él, absolutizar uno de los dos polos es ideológico y trata de mostrar la mutua relación entre lo estable y lo que está en constante movimiento: “jamás se hubiera logrado oponer lo estable a lo caótico y dominar la naturaleza sin un momento de estabilidad en lo dominado, que de no existir desmentiría incesantemente al sujeto”⁶⁹. Lo interesante de la dialéctica es la de pensar ‘lo no-simultáneo’, ‘lo que no ha mantenido el ritmo histórico’⁷⁰. Esto que se ‘no ha mantenido el ritmo de lo histórico’ no tiene que comprenderse meramente como lo que se ha quedado atrás (suponiendo que el ritmo de lo histórico sea un ‘ir hacia adelante’), sino que pensar sobre ello permite tomar en consideración la desigualdad de movimientos en el tránsito histórico. Esto lo hace a través de las categorías de ‘progreso’ y ‘reacción’.

Adorno analiza la constitución paradójica del progreso: si bien el progreso parecería que podría garantizar, gracias al dominio de la naturaleza, estados de bienestar anteriormente impensables; ese mismo dominio de la naturaleza tiene consecuencias que operan radicalmente contra la supervivencia. Este es uno de los bloques temáticos de *Dialéctica de la ilustración*. La música, una vez más, nos permite

⁶⁷ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, op. cit., pág. 302.

⁶⁸ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales I-III*, op. cit., pág. 226.

⁶⁹ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento*, op. cit., pág. 26.

⁷⁰ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, op. cit., pág. 259. Esto es evidente en su escrito “El ensayo como forma”, donde Adorno señala que “se piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria [...] La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido [...] El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que esta se afirme como presente” (Theodor W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, pág. 26).

pensar este problema desde su constitución. Como he indicado, la investigación sobre el carácter de segunda naturaleza del sistema tonal en el que se ha construido la música occidental desde 1600 hasta hoy en día permite, por un lado, analizar el estado de las instituciones sociales, en las que se apoya y difunde un anti-progreso, un retroceso en la escucha; y, por otro, desvelar las posibilidades de componer más allá de un marco *puesto desde fuera* y su implicación política. Esto es equivalente, en términos sociológicos, a lo que pasa con las relaciones interpersonales y las redes sociales. El progreso tecnológico parece que actúa en detrimento de lo que se proponía: la mejora de las relaciones entre personas. Musicalmente, la técnica más avanzada tiene sólo algunos adeptos. Su distancia con lo social es algo que Adorno ya supo ver y atestigua la paradoja del progreso, que él cifra también como “fetichización de la producción y del aparato de producción a costa de los sujetos vivos”⁷¹. Al mismo tiempo, Adorno se da cuenta de que la ‘destemporalización’ de la filosofía que indiqué antes tiene un momento regresivo, que se puede cifrar en la pregunta por el momento inicial. Ese intento de querer volver siempre a casa, a lo seguro, lo adopta la filosofía frente al progreso. Este carácter regresivo queda impreso incluso en la constitución del concepto en su tendencia a la fijación. Se avanza para regresar mejor, para articular mejor la respuesta al momento inmutable del lugar de origen. Por eso, para Adorno, el proceso de temporalización tiene que asumir este carácter dialéctico de ambos momentos, de lo progresivo y lo regresivo del propio pensar.

3 A MODO DE CONCLUSIÓN (NO CONCLUSIVA)

Hay una estructura que me resulta todavía oscura y problemática para trazar esta relación entre tiempo musical y tiempo en el proyecto de la dialéctica negativa. Se trata de la calificación de Adorno de la estructura temporal de la música como recuerdo y la espera (como expectativa) [*Erinnerung* y *Erwartung*]⁷². Según esto, parecería que la música se constituye mediante el mirar siempre hacia atrás para entender la espera de lo que viene. Es decir, en la mediación entre ambos momentos surge el presente de la música tradicional, según Adorno. Parece que esta estructura “recuerdo-expectativa” deviene ley, negando así la posibilidad de lo nuevo:

⁷¹ Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología* (1961), op. cit., pág. 156.

⁷² Cf. EM I-III, pág. 200 y pág. 223

“ley de lo que pasará y de lo que una vez pasó”⁷³. Esto, musicalmente, se cifraba en el desarrollo (que *recuerda* a lo dado en la exposición o lo contrasta artificialmente) y la recapitulación. Sin embargo, este presente no es el *hic et nunc* que parece que Adorno quiere rescatar de la música para la teoría del conocimiento a partir de Benjamin. Ya que el presente mediado por el recuerdo y la expectativa no recoge la fuerza del instante. Adorno quiere salvar “la configuración de algo puramente presente”, que implica hacer de la música, específicamente, “historia de un tema”. Tema como característica, como totalidad en sí misma dentro de su particularidad. Por eso dice, por ejemplo, que una música sería realmente libre si imitase a la fantasía en cuanto “posibilidad que se eleva por encima de la mera existencia [...] como desde siempre sea pretendido en el arte ingravido y hasta ahora no se ha conseguido”⁷⁴. Considera al tiempo intensivo como un “conflicto detenido”⁷⁵, como él le pedía al ensayo como forma expositiva de la dialéctica. El tiempo extensivo, por contraste, no consigue salir del corsé de la estructura “recuerdo-expectativa”: su presente estaba marcado por los límites de lo siempre variante que sólo aparece como tal a la luz de lo anterior. Pero parece que Adorno no puede desembarazarse de la estructura “recuerdo-expectativa” en su teoría del conocimiento, pese a su crítica mediante su equivalente en la teoría del conocimiento.

Él cifra la expectativa desde la herencia benjaminiana de espera como apertura: “la verdad es inseparable de la ilusión de que alguna vez entre las figuras de la apariencia surja, inaparente, la salvación”⁷⁶. En *Filosofía de la nueva música*, además, habla de un proceso de escucha como “congestión y distensión”⁷⁷ y señala que en el mundo alemán Debussy es difícil de entender porque ofrece una “espera decepcionada”, ya que su música es una “sucesión simultánea”, la cual compara con el paso del ojo por el lienzo. Adorno relaciona el tiempo en Debussy, curiosamente, con Wagner (que según algunos autores estarían en polos opuestos a nivel constructivo). Para Adorno, en Wagner se cifra “la renuncia, la negación de la voluntad de vivir”⁷⁸, que temáticamente habla de lo mismo que la renuncia al situar la espera como ‘mero aquí’ que no ofrece “Erwartung” alguna. Para él, ambos momentos constituyen la liquidación del individuo de la que Stravinsky, finalmente,

⁷³ Theodor W. ADORNO, *Kants “Kritik der reinen Vernunft”*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, pág. 156.

⁷⁴ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, op. cit., pág. 128.

⁷⁵ Cf. nota 22.

⁷⁶ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 127.

⁷⁷ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 164.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 166.

hace gala en su composición. Siguiendo este razonamiento, parece que se puede situar desde esta estructura una de las peticiones que Adorno le hace a la dialéctica negativa: para él, “no se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado”⁷⁹. Parece que, entonces, hay un salto cualitativo entre la potencia del pensamiento sobre el tiempo intensivo, que permite la inclusión de la temporalidad en el fragmento, en lo mínimo, pero no pasa de ser una mónada sin ventanas, ajena a dos estructuras básicas, la del recuerdo y la de la expectativa. El tiempo intensivo no tiene recuerdo y es sólo expectativa de sí mismo hasta que se disuelve, como en la *Primera pieza* de Berg que se ha analizado más arriba. Adorno se da cuenta de que “en una forma en la que cada acontecimiento individual se halla a la misma distancia del centro, en la que conceptos como desarrollo y progresión [...] pierden cada vez más su sentido y en la que, en cierto modo la música se comporta de modo indiferente al tiempo”, existe el peligro de que la música caiga en lo mero estático. Si quisiéramos seguir el modelo dialéctico con el propio pensamiento adorniano, quizá tendríamos que pensar en la posibilidad de exponer el problema del tiempo tanto musical como en el proyecto de la dialéctica negativa desde el choque entre la estructura “recuerdo-expectativa” y el instante como detención dinámica. El problema que estamos planteando Adorno lo trabaja, brevemente, en su *Teoría estética*, pero parece central para analizar su propia filosofía. Para él, las obras de arte “siendo dinámicas en sí mismas, están fijadas, mientras que sólo mediante la fijación se objetivan en tanto obras de arte”⁸⁰. ¿No adolece del mismo problema el pensamiento filosófico, no está ahí el núcleo de la “utopía del conocimiento”?

En cualquier caso, y a modo de conclusión, parece que Adorno aprendió algo fundamental de la música y es cifra de su teoría del conocimiento: y es que la música “se rebela contra el orden convencional del tiempo”, poniendo en jaque su linealidad y su carácter apriorístico como invariante⁸¹. De este modo, la música, como el resto del arte, consigue “modificar lo presente empíricamente”; en este caso al propio tiempo. Lo mismo que Adorno ve en la música, se lo exige a sí mismo como escritor de ensayo: el esfuerzo en “la concreción del contenido determinado en el espacio y el tiempo”⁸² sin des-temporalizar el tiempo (es decir, sin mutilar su

⁷⁹ Theodor W. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la ilustración*, op. cit., pág. 15.

⁸⁰ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 245.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, pág. 39 y ss.

⁸² Theodor W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, op. cit., pág. 33.

dinamismo, su carácter no permanente), como he tratado de señalar. La des-espacialización deberá ser tema para otro texto.

CIENCIA, HEGEMONÍA Y ACCIÓN: SOBRE LOS ELEMENTOS DE LA GUBERNAMENTALIDAD

Science, Hegemony and Action: On the Elements of Governmentality

WERNER BONEFELD*

werner.bonefeld@york.ac.uk

Recibido: 12 de octubre de 2015

Aceptado: 20 de diciembre de 2015

RESUMEN

La teoría de la hegemonía no convierte la sociedad en objeto de reflexión. En lugar de ello, identifica la miseria realmente existente con una reivindicación de la toma del poder. La lucha por la hegemonía se alimenta de aquello que condena. Su crítica del capitalismo es dogmática. No piensa en la sociedad y a través de ella. En lugar de ello, piensa sobre la sociedad y en cómo hacerla funcionar a favor del interés de la mayoría. De este modo la oposición al capitalismo está empapada de la gubernamentalidad de las relaciones sociales capitalistas, de acuerdo con las cuales el capital trabaja en beneficio de las fuerzas sociales dominantes que actúan a través del Estado.

Palabras clave: ciencia; hegemonía; política; acción; gubernamentalidad.

ABSTRACT

The theory of hegemony does not touch society by thought. Instead, it identifies a really existing misery with a claim to power. The struggle for hegemony feeds on what it condemns. Its critique of capitalism is dogmatic. It does not think in and through society. Instead, it thinks about society and how to make it work in the interest of the majority. In this manner opposition to capitalism is imbued by the governmentality of the capitalist social relations, according to which capital works for the benefit of the dominant social forces that act through the state.

Key words: science; hegemony, politics; action; governmentality.

* Department of Politics, University of York, Reino Unido.

PREFACIO

Solo hay una realidad. El mundo tal y como existe no es verdadero. Es falso. Es falso porque la satisfacción de necesidades humanas no es en absoluto el propósito del capitalismo. Lo que cuenta en él es la acumulación rentable de una forma abstracta de riqueza, de dinero que lleva a más dinero. El fracaso a la hora de producir beneficio comporta un gran peligro. La vida de la clase sujeta al trabajo depende – hasta el extremo de la muerte– de que se logre convertir su trabajo en beneficio, como requisito fundamental para poder adquirir y mantener un empleo asalariado. Las alternativas son escasas. La lucha de clases por mantener el acceso a los medios de subsistencia y mantener las condiciones de trabajo es implacable. La apropiación rentable del trabajo ajeno que tuvo lugar ayer es lo que permite hoy comprar el trabajo de otro: el comprador lo adquiere con vistas a lograr un beneficio, so pena de la ruina, el vendedor lo vende para poder vivir. ¿Qué otra cosa podría vender el vendedor de fuerza de trabajo superflua? Cuerpo o sustancias corporales: tanto por pornografía, tanto por prostitución, tanto por hacer de mula de contrabando, tanto por vender sus riñones.

El cálculo macroeconómico que considera a los desempleados como ceros económicos no es falso. Revela que la vida de los que venden su fuerza de trabajo depende realmente de la extracción rentable de plusvalor¹. Trabajar en pos de un excedente de valor es algo inherente al concepto de trabajador. Éste forma parte de un sistema de riqueza en el que su trabajo es útil como medio para el beneficio. Pero la actividad sensible no desaparece en el mundo suprasensible de las cosas económicas, del dinero en efectivo, el precio y beneficio. También tiene su lugar en él: en el intento de evitar el riesgo de la bancarrota y de verse excluido del acceso a los medios de subsistencia. El “movimiento de la sociedad” no es sólo “antagonista desde el principio”², sino que “sólo se mantiene a través del antagonismo”³. Es decir, la lucha de clases es una necesidad objetiva de la falsa sociedad. Forma parte de su concepto.

¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*. London: Verso, 1990, pág. 320 [*Dialéctica negativa*, Madrid: Akal 2005].

² *Ibid.*, pág. 304.

³ *Ibid.*, pág. 311.

1 HUMANISMO PRÁCTICO Y ACTIVISMO: UNA INTRODUCCIÓN

Es sabido que Louis Althusser declaró que la crítica de la economía política de Marx es una obra de anti-humanismo teórico, y llamó a una política del humanismo práctico para arreglar las cosas⁴. En su introducción a la edición francesa de *El capital* hizo dos importantes observaciones que clarificaban de forma sucinta su enfoque antihumanista⁵. En primer lugar, afirmaba que la idea filosófica de alienación del Marx de los manuscritos parisinos de 1844 no tenía nada que ver con el Marx “económico”, fundador del socialismo científico. Por ello rechazaba la “teoría de la cosificación” como una proyección de la teoría de la alienación del Marx temprano al “análisis del fetichismo de la mercancía”, aparentemente a costa del carácter científico del planteamiento de Marx⁶. En segundo lugar, afirmaba que *El capital* desarrolla el sistema conceptual del marxismo científico, no como una crítica del capitalismo en tanto que realidad existente, sino como un medio para comprender la historia en su conjunto⁷. De acuerdo con Althusser, el estudio del capitalismo llevó a Marx a descubrir las leyes económicas del desarrollo histórico, que se manifestaban en la estructura de las relaciones económicas capitalistas. De modo que interpreta *El capital* de Marx como una presentación de las leyes económicas generales de las fuerzas de producción en la modalidad histórica específica de las relaciones sociales capitalistas⁸.

⁴ Cf. Louis ALTHUSSER, *For Marx*, London: Verso, 1996, cap. 7 [*La revolución teórica de Marx*, México: Siglo XXI, 1967]

⁵ Cf. Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy*, New York: Monthly Review Press 1971 [*Lenin y la filosofía*, México: Ediciones Era, 1970].

⁶ Louis ALTHUSSER, *For Marx*, op. cit., pág. 230.

⁷ Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy*, op. cit., págs. 71s.

⁸ Cf. también Alfred SCHMIDT, “Der strukturalistische Angriff auf die Geschichte”, en A. Schmidt (ed.), *Beiträge zur marxistischen Erkenntnistheorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969. Schmidt coincide en que el Marx de 1844 no ilumina al Marx de *El Capital*. Sin embargo, el Marx de *El Capital* sí que ilumina al Marx de 1844. La crítica de Althusser al “humanismo abstracto” del Marx temprano es válida, pero no implica que el Marx de la crítica de la economía política sea antihumanista. Más bien, el Marx “económico” es el Marx humanista, porque su crítica de la sociedad capitalista aspira a descifrar las relaciones de vida en su forma invertida como cosas económicas. La crítica de la economía política no revela las leyes económicas transhistóricas de la naturaleza ni argumenta basándose en una esencia humana abstracta que en el capitalismo existiría de forma alienada. El humanismo del Marx tardío radica en la concepción del capitalismo como algo que constituye una forma definida de relaciones sociales. Sobre este aspecto, cf. Werner BONEFELD, *Critical Theory and the Critique of Political Economy*, London: Bloomsbury, 2014.

Althusser considera que el Marx maduro es el Marx científico, y define la ciencia como un discurso sin sujeto⁹. Afirmó que sólo se puede reconocer al ser humano a condición de que “el mito filosófico del ser humano se reduzca a cenizas”¹⁰. Poulantzas reforzó este punto de vista cuando concibió el marxismo científico como una ruptura radical con la “problemática histórica del sujeto”¹¹. Desde esta perspectiva, el sujeto humano parecía una mera distracción metafísica que desviaba la atención del descubrimiento de las leyes económicas generales que regían las estructuras históricamente sobredeterminadas de la sociedad capitalista. La ley económica fundamental es la ineludible necesidad del trabajo. El trabajo entendido como una fuerza de necesidad transhistórica se define por el metabolismo con la naturaleza. De modo que el capitalismo es interpretado como una modalidad históricamente específica de esta necesidad de trabajo. En esta tradición no puede haber por tanto ni una crítica de la producción ni una crítica del trabajo. En lugar de ello se ofrece una “teoría de la producción” definida por relaciones técnicas que combinan factores de la producción material y se propone una teoría del trabajo definido por su permanente cualidad como trabajo de reproducción social en general y por su modalidad específicamente capitalista¹². Para la tradición socialista y marxista, la crítica de la modalidad capitalista del trabajo implica la exigencia de que el socialismo corrobore la necesidad natural del trabajo. “La libertad”, en palabras de Engels, “es reconocimiento de la necesidad”¹³.

Se considera que la modalidad capitalista de trabajo está caracterizada por la ley de la propiedad privada. Los individuos privados son los propietarios legales de los factores de producción. De acuerdo con Étienne Balibar “las relaciones económicas de producción aparecen... como una relación entre tres términos definidos de forma funcional: la clase de los propietarios / los medios de producción / la clase de los productores explotados”¹⁴. Es decir, se considera que las fuerzas de producción transhistóricas se manifiestan en la forma de relaciones sociales históricamen-

⁹ Louis ALTHUSSER, *For Marx*, op. cit., pág. 160.

¹⁰ Louis ALTHUSSER, *For Marx*, op. cit., pág. 229.

¹¹ Nicos POULANTZAS, “Theorie und Geschichte: Kurze Bemerkung über den Gegenstand des ‘Kapitals’”, en W. Euchner y A. Schmdit (eds.), *Kritik der politischen Ökonomie, 100 Jahre Kapital*. Frankfurt a.M.: EVA, 1969, pág. 65.

¹² Para una crítica sucinta, Cf. Moishe POSTONE, *Time, Labour and Social Domination*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [*Tiempo, trabajo y dominación social*, Madrid: Marcial Pons, 2006].

¹³ Friedrich ENGELS, *Anti-Dühring*, en *Marx-Engels-Werke*, vol. 20. Berlin: Dietz, 1983, pág. 106.

¹⁴ Étienne BALIBAR, “The Basic Concepts of Historical Materialism”, en L. Althusser y É. Balibar, *Reading Capital*. London: Verso, 1970, pág. 233 [“Los conceptos básicos del materialismo histórico”, en *Para leer El capital*, op. cit.].

te específicas que, como señala críticamente Clarke, “se asignan a la producción por el título de los medios de producción”¹⁵. En tanto que explicación desde la economía política, define el carácter de clase de la sociedad en base al título de propiedad de los factores de producción, de los que las clases derivan sus ingresos: la renta en el caso de los propietarios de la tierra, el beneficio en el de los propietarios de los medios de producción, y los salarios en el de los que venden su fuerza de trabajo¹⁶. El capitalismo se interpreta aquí como una organización del trabajo de carácter fundamentalmente privado basada en el título jurídico de los propietarios de los medios de producción sobre el producto del trabajo. Al mismo tiempo, el carácter privado de la organización del trabajo es de carácter fundamentalmente social en la medida en que, de hecho, todos trabajan para los demás. La conexión entre la organización privada del trabajo y su carácter social la establece el mercado, que pone los múltiples trabajos privados en contacto entre sí, estableciendo los puntos de compra y venta que implican la interacción de distintas fuerzas sociales que coexisten y se interpenetran de manera enmarañada y confusa, y que por tanto son de carácter anárquico, incontrolado, no planificado y proclives a las crisis¹⁷. Pero si bien cabe transformar las leyes sociales, las leyes naturales no pueden cambiarse. Por ello el socialismo pasa a ser una cuestión de organizar racionalmente la necesidad natural del trabajo: se trata de pasar de la anarquía capitalista de relaciones mercantiles “incontroladas, no planificadas y proclives a las crisis” a su racionalización socialista. La tarea socialista sería revolucionar el gobierno de la propiedad privada, que concede a determinados individuos derechos jurídicos sobre el producto del trabajo, transformando la modalidad social de la necesidad natural del trabajo de una propiedad privada de los medios del trabajo a una propiedad pública, asegurando los objetivos colectivos y alcanzando una satisfacción de las necesidades mediante una planificación central por parte de una autoridad pública.

¹⁵ Simon CLARKE, “Althusserian Marxism”, in S. Clarke, T. Lovell, K. McDonnell, K. Robins y V. Seidler, *One Dimensional Marxism. Althusser and the Politics of Culture*. London: Allison & Busby, 1980, pág. 60.

¹⁶ Como han mostrado Simon CLARKE (“Althusserian Marxism”, op. cit. y *Marx, Marginalism and Modern Sociology*, 2ª ed., London: Palgrave, 1992) y Schmidt (Alfred SCHMIDT, *History and Structure*. Cambridge, MA.: MIT Press, 1983 [Historia y estructura, Madrid: Alberto Corazón, 1973]), la tradición del marxismo althusseriano deriva de la economía política clásica.

¹⁷ Así lo considera Bob Jessop en su explicación neo-poulantziana del poder estatal (Bob JESSOP, *State Power: A Strategic Relational Approach*. Cambridge: Polity, 2008, pág. 178).

La noción de Althusser de que *El Capital* no es una crítica del capitalismo como proceso vivo, sino un estudio científico de la anatomía capitalista de las leyes económicas, sirve por tanto como caracterización sucinta de la visión tradicional que considera que las formas sociales capitalistas se basan en la naturaleza y expresan una cualidad natural¹⁸. La idea de que la sociedad se encuentra en última instancia determinada por leyes económicas históricamente activas está enteramente ligada a las condiciones existentes¹⁹. En lugar de asumir críticamente que “los conceptos son momentos de la realidad, la cual necesita formación”²⁰, la noción althusseriana de la necesidad natural del trabajo asume que los conceptos son instrumentos científicos que pueden aplicarse de modo general, y que están en condiciones de disecionar y analizar toda formación social en cualquier momento y lugar como manifestaciones distintas de leyes económicas abstractas. El materialismo histórico, concebido dogmáticamente como ciencia que se ocupa de las leyes económicas generales, refleja la sociedad existente bajo el embrujo de la identificación, lo que incluye la idea de que la manifestación específica de las leyes económicas depende del poder de las fuerzas sociales que actúan en ellas. Esta perspectiva insinúa la existencia de una separación radical entre pensamiento y realidad. Callinicos²¹ ha propuesto una articulación convincente de esta separación. Su análisis defiende que el método del análisis marxista equivale a una versión sofisticada de la ciencia del conocimiento que parte de la hipótesis de que la sociedad sería un “como si” de la construcción teórica²². El conocimiento teórico aparece como una figura hipotética de discurso, un “como si” que se ve corroborado por el análisis empírico que falsifica o verifica la teoría de la sociedad propuesta. Esta apariencia es, sin embargo, engañosa cuando asume que el mundo real se refleja en sus hipótesis teóricas. Es decir, la ciencia del conocimiento postula la idea de que el mundo real está regulado por una estructura de mercado competitivo y a continuación aplica esta idea a los mercados competitivos, con un efecto concluyente, pese a que persiste la cuestión de si

¹⁸ Cf. Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy*, op. cit., págs. 71s.

¹⁹ Este aspecto lo recalca especialmente Max HORKHEIMER, *Traditionelle und kritische Theorie*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1992, pág. 446 [“Teoría tradicional y teoría crítica”, en *Teoría Crítica*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002].

²⁰ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, op. cit., pág. 11.

²¹ Alex CALLINICOS, “Against the New Dialectic”, *Historical Materialism* 13(2), 2005, págs. 41-59.

²² Para una crítica, cf. Chris ARTHUR (1986), *Dialectics of Labour: Marx and his Relation to Hegel*. Oxford: Basis Blackwell, capítulo 10 y Werner BONEFELD, “Negative Dialectics in Miserable Times: Notes on Adorno and Social Praxis”, *Journal of Classical Sociology* 12 (1), 2012, págs. 122-34.

la libertad de competencia no se ha metamorfoseado en realidad en una libertad de monopolios.

La suposición de que el pensamiento sería un instrumento independiente del conocimiento exime de un análisis crítico de la sociedad. En lugar de preguntar por la conceptualización de la riqueza capitalista²³, supone la existencia de leyes económicas generales, transformando las leyes sociales en derivados históricamente sobredeterminados de leyes naturales, analizando después cómo están mediadas en el mundo social de las acciones intersubjetivas, tomando en consideración los intereses de clase y otros intereses sociales, para examinar finalmente lo que denomina las estrategias hegemónicas de los intereses sociales en competencia para comprobar las estructuras de oportunidad política de cara a plantear estrategias hegemónicas que actúen a través del estado para alcanzar objetivos socialistas²⁴. La hipótesis científicista de la sociedad no comprende la sociedad. Se limita a describirla de modo abstracto como una unidad de análisis hipotética; en función del equilibrio de las fuerzas sociales que actúan a través del estado puede predominar una u otra economía del trabajo. La afirmación científica de que el capitalismo estaría en última instancia determinado por leyes económicas de desarrollo revela una visión de la sociedad tan hipotética como la afirmación de que su modalidad específica es contingente según el poder de las fuerzas sociales que actúan a través del estado.

La crítica de Marx a Proudhon se centraba en este aspecto. Proudhon sustituía la crítica del capitalismo por una crítica de los capitalistas, intentando liberar al capital de los capitalistas para utilizar el poder del capital en beneficio de una sociedad buena y justa, invirtiendo en sociedad. En su dimensión práctica, el socialismo científico está en busca de estructuras de oportunidad que permitan establecer una hegemonía socialista. Considera las miserables condiciones existentes como algo contingente que depende de la hegemonía de los intereses capitalistas y lucha por establecer una contra-hegemonía, inclinando la balanza de las fuerzas de clase en favor del trabajo. La crítica de la sociedad como una manifestación de la hegemonía capitalista no sólo no cuestiona la categoría de capital, sino que eleva el “capital” como algo más allá de la crítica. El capital parece así no ser más que un mecanismo económico que puede funcionar en favor de un interés social o de otro: ¡al final, sería el equilibrio de las fuerzas de clase el que decide a favor de qué in-

²³ Sobre el concepto de riqueza socialista y la crítica de las relaciones sociales, cf. John HOLLOWAY, “Read Capital. First Sentence”, *Historical Materialism* 23(3), 2015, págs. 3-26.

²⁴ Este desarrollo ulterior de la idea de hegemonía puede encontrarse en Bob JESSOP, *Nicos Poulantzas: Marxist Theory and Political Strategy*. London: MacMillan, 1985.

terés social funciona el capital! En lugar de poner en cuestión la categoría de capital identifica la miseria social como el resultado contingente de un equilibrio desfavorable de las fuerzas de clase y llama a mantener la lucha social para invertir el equilibrio a favor de la clase que está sujeta al trabajo, para asegurar un capitalismo que funcione en beneficio de los trabajadores. La miseria social se entiende, de ese modo, como un suceso perfectamente evitable. La miseria y la desposesión no pertenecerían entonces a la conceptualidad de la riqueza capitalista. Son la consecuencia social de una dura política de clase, y pueden por tanto ser superadas en un esfuerzo decidido de la lucha contra-hegemónica.

El marxismo científico no piensa en una salida de la sociedad existente. En lugar de ello, piensa en la sociedad con un alcance analítico que, de forma similar al de la representación fotográfica de la realidad, identifica las relaciones sociales capitalistas con el modo en que se manifiestan. Su comprensión de la sociedad es por tanto completamente fiel a los hechos empíricamente observables que suponen la sociedad en su existencia inmediata, que son “pura apariencia... de un proceso que tiene lugar a sus espaldas”²⁵. En tanto que ciencia que se ocupa de procesos económicos sin sujeto, este marxismo disuelve al ser humano como sujeto de su mundo social en la “sustancia” de su inversión económica. “Las ilusiones de dicha conciencia se convierten en inmediatez dogmática”²⁶. Es decir, la crítica científica de la sociedad burguesa naturaliza la sociedad capitalista como una manifestación históricamente sobredeterminada de una materialidad transhistórica del trabajo, imputa a los capitalistas los defectos del sistema de trabajo establecido y afirma saber “lo que hay que hacer” para llegar a una economía del trabajo de carácter progresista. Mientras que el anti-humanismo teórico de Althusser no cuestiona la sociedad, su humanismo práctico llama a abstraer de la sociedad con fines progresistas, rechazando “toda discriminación, sea racial, política o religiosa”. Es “el rechazo de toda explotación económica y toda dominación política. Es el rechazo de la guerra”²⁷. La humanización de las relaciones sociales es el propósito y el objetivo de la crítica de la economía política. Sin embargo, la tentativa de humanizar se enfrenta a la paradoja de que presupone la existencia de una condición inhumana. Las condiciones inhumanas no son solo un impedimento para la humanización, sino una premisa de su propio concepto. El humanismo práctico de Althusser manifiesta por

²⁵ Karl MARX, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie. Urtext*, MEGA II.2. Oldenbourg: Akademieverlag, 1991, pág. 64.

²⁶ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, op. cit., pág. 205.

²⁷ Louis ALTHUSSER, *For Marx*, op. cit., pág. 237.

tanto la ilusión de su ciencia social sin sujeto. Postula la sociedad como un “como si” de relaciones sociales civilizadas frente a las que mide las relaciones irracionales, explotadoras y discriminadoras de un mundo ensangrentado. En la medida en que carece de una concepción de las relaciones de vida existentes, su humanismo práctico forma parte de una tradición izquierdista que “no habla sobre el mal”. En lugar de ello “mira al lado positivo”²⁸. Como señala Horkheimer²⁹, el punto ciego del pensamiento dogmático se basa en la idea de que la sociedad es un proceso sin sujeto. Por eso acomoda su pensamiento a las “condiciones objetivas” que convierten a los individuos en meras personificaciones de categorías económicas que el humanismo práctico denuncia en tanto que “explotadoras”, “discriminadoras”, “violentas”, “injustas” e “irracionales”.

A todos los efectos, y afortunadamente, el materialismo histórico asociado con la tradición del marxismo científico ha llegado a su fin. A pesar de todo, su postura práctico-analítica, es decir, el abordaje estratégico de lo que percibe como los males de la sociedad capitalista, parece seguir incólume y ofrece exigencias contra-hegemonías de acción social. El dogma de la sociedad falsa es que no habría alternativa a la misma, es decir, que su falsedad es lo que debe ser. La tentativa del “humanismo práctico” de crear un capitalismo justo y bueno forma parte del concepto de la falsa sociedad. Proclama que la sociedad falsa puede repararse, y es por ello también que ésta se convierte en algo como debe ser. En su rectitud, denuncia el presente capitalista de manera abstracta y mira sin demora al lado positivo, buscando el poder del gobierno con el objetivo de una regulación buena y justa de la economía del trabajo. Su proclamación de un futuro actual en el que el capitalismo funcionaría en beneficio de los trabajadores es completamente convencional en su cálculo estratégico del mercado electoral y es dogmática en su condena moralizante del estado de cosas vigente.

2 SOBRE LA HEGEMONÍA

Para una teoría hegemónica de la sociedad, la noción de una necesidad socio-económica es una afrenta. Huele a determinismo económico, excluye las ideas de contingencia y construcción, creación y esfuerzo, y sugiere una reducción dogmática de

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, Verso: London, 1978, pág.114 [Madrid: Akal 2004].

²⁹ Max HORKHEIMER, *Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt: Fischer, 1985, pág. 84 [*Crítica de la razón instrumental*, Madrid: Trotta, 2010].

la sociedad al efecto económico. A pesar de todo, la teoría de la hegemonía se basa en la presunción de que la estructura económica de la sociedad es un fenómeno natural. No pone en cuestión la necesidad de una economía del trabajo. Más bien aboga por una configuración diferente del modo de distribución de la riqueza. En tanto que fenómeno natural, la sociedad se identifica en función de sus propiedades estructurales, cuyo estudio caracteriza el ámbito de la teoría de sistemas. Complementando esta percepción estructural de la sociedad, la teoría de la acción social da cuenta de los comportamientos y conflictos que caracterizan las propiedades subjetivas de la agencia humana en el mundo de la vida³⁰. En la teoría social tradicional, la sociedad se considera bien como un sistema de propiedades estructurales, bien como un mundo de acción social, y la perenne cuestión es por tanto si predomina la sociedad como sistema o si lo decisivo es más bien la sociedad como mundo de acción. Sin embargo, la idea de que la sociedad existe dos veces, primero como naturaleza/estructura (económica) y luego como sujeto (que actúa), reproduce en el pensamiento la apariencia de la sociedad como una realidad escindida entre estructura y agencia³¹. El dualismo del pensamiento es sin embargo más aparente que real. Ante la elección entre la sociedad como estructura y la sociedad como acción, la teoría social se coloca infaliblemente del lado de la comprensión de la sociedad como una cosa estructurada de forma natural, como sistema. Sin embargo, la sociedad no puede ser entendida como un sistema natural independiente de los sujetos humanos que la integran; en el mejor de los casos se pueden analizar sus efectos como productos de la contingencia social, que establecen estructuras de oportunidad para perseguir unos intereses sociales definidos en lugar de otros³².

La hegemonía no es un concepto crítico. Su comprensión de la sociedad es tradicional: considera la sociedad como una cristalización de la necesidad natural en formas sociales históricamente específicas. La teoría de la hegemonía se caracteriza por el intento de establecer una conexión entre la sociedad como sistema y la socie-

³⁰ Sobre sistema y mundo de la vida en la teoría social de Habermas, cf. Helmut REICHEL, "Jürgen Habermas' Reconstruction of Historical Materialism", en W. Bonfeld y K. Psychopedis (eds.), *The Politics of Change*. London: Palgrave, 2000, págs. 105-145.

³¹ La llamada dialéctica entre estructura y agencia no es útil. No explica ni la estructura ni la agencia. De hecho, se mueve en círculos viciosos y salta de la estructura a la agencia y de la agencia a la estructura: en lugar de entenderlas, presupone cada una de ellas en un movimiento tautológico del pensamiento: no explica ninguna de las dos. Sobre este punto, cf. Werner BONEFELD, "Negative Dialectics in Miserable Times", op. cit.

³² Para más sobre este punto en relación con la tradición estructuralista, cf. Werner BONEFELD, "Crisis of Theory", *Capital & Class* no. 50, 1993, págs. 25-47.

dad como acción. Sostiene que la modalidad de las fuerzas sistémicas es contingente y depende del equilibrio del poder social entre los distintos grupos sociales. La teoría de la hegemonía es una teoría del punto de vista: mira y juzga la sociedad desde una visión del mundo específica, ya sea la visión del ecologista, del humanista, del trabajador o incluso del capitalista. Se la suele asociar con una izquierda progresista que ha hecho suya la teoría de la hegemonía. Dicho de forma cruda, ésta rechaza la hegemonía de los intereses capitalistas, demanda la hegemonía de la mayoría y aboga por la lucha social como el medio para invertir el equilibrio de las fuerzas de clase a favor de la mayoría, dejando la categoría de capital completamente incuestionada. ¿Qué quiere decir realmente la afirmación de que la clase sujeta al trabajo tiene que llegar a ser hegemónica en el capitalismo? ¿De verdad el capital no es nada más que un medio económico corrompido por los intereses de los capitalistas? En su dimensión práctica, considero que la lucha por la hegemonía desemboca en el “*ticket thinking*”, en el pensamiento en categorías electoralistas. Considera la sociedad como una instancia dividida en intereses sociales en competencia e intenta que su “*ticket*”, su “propuesta electoralista”, pueda articular y presentar los intereses de su “grupo” particular como el interés general de la sociedad. El “*ticket*” exige que se le reconozca como marca para poder respaldar su afirmación de que representa las justas demandas de la mayoría social. En lugar de demandas concretas que se derivan de los “intereses de grupo” específicos, el atractivo universal de la marca depende de la articulación de idealidades poderosas que puedan significar la intencionalidad y la justicia de su planteamiento como encarnación del interés general. El grupo se constituye fundamentalmente a través una idealización de los socialmente afines y presenta una coalición de intereses. Requiere un liderazgo para lograr cohesión, una impugnación constante del que es declarado enemigo social que permita fijar una orientación y una construcción de un tema unificador que permita articular y sustentar su mensaje y hacer que sea escuchado. En la política de la hegemonía se trata tanto de movilizar como de desmovilizar, de representación y liderazgo. Como en la idea de una democracia de liderazgo plebiscitaria, dicha política se dirige a captar a las “masas” lanzando demandas honestas sobre la integridad moral y la universalidad de sus supuestos intereses, proclamando que el advenimiento de la “democracia” de los que son afines les beneficiará en tanto que constituyen el verdadero ser nacional. La identificación de una idealidad de los afines, que no existe como tal, es algo inherente a la política de hegemonía. Se juntan como amigos para impugnar la idealidad proyectada de algún

supuesto enemigo común. Se suspende la argumentación económica y la crítica de las categorías económicas. De hecho, el argumento de que, en esta sociedad, el empleo de los desposeídos productores de plusvalor depende de la rentabilidad sostenida de su trabajo es considerado anatema. Huele a capitulación ante los intereses económicos del capitalista³³.

Al proponer un programa de transformación capitalista sin una reflexión sobre la conceptualidad de la riqueza capitalista, el pensamiento en categorías electoralistas [*ticket thinking*] “mira al lado positivo” y proclama falsedades. En lo esencial, su protesta contra la miseria realmente existente que arruina la vida de toda una serie de individuos es una proclama de partido político. Afirma que la lucha por satisfacer las necesidades puede resolverse con un gobierno mejor. La política de esta promesa es regresiva. Hace que parezca que la miseria social no es un requisito de la riqueza capitalista. Más bien, vende la idea de que la miseria es completamente evitable, que puede superarse mediante políticos valientes que se opongan a los intereses de las “élites motivadas por su propio interés” y gobiernen en beneficio de la mayoría social. En busca del éxito electoral, deja de lado la comprensión crítica de que el trabajador desposeído es el requisito esencial de las relaciones sociales capitalistas. En lugar de ello, afirma que bastaría que el gobierno ofreciera resistencia a los intereses capitalistas y sus patrocinadores imperialistas y todo estaría bien. Esta postura articula una ilusión objetiva. Dicha ilusión afirma que la acumulación rentable de dinero que lleva a más dinero no es lo que cuenta realmente; lo que cuenta es la satisfacción de necesidades humanas. Afirma que el fracaso a la hora de producir beneficios no implica una amenaza para la reproducción social; lo que cuenta no es el beneficio sino los seres humanos. Sugiere que la vida de la clase sujeta al trabajo no depende del éxito de convertir su trabajo en beneficio como requisito fundamental para lograr un acceso a los medios de subsistencia a través del salario; lo que cuenta es la bondad. Afirma que la deuda no es una hipoteca sobre el plusvalor futuro; lo que cuenta es el consumo. Niega como algo absurdo que cosas útiles que no puedan convertirse en beneficio se quemem; lo que cuenta es la producción de valores de uso. Esta ilusión epocal identifica lo que cuenta de verdad y, sin embargo, no es capaz de comprender la misma sociedad que rechaza de manera abstracta. La realidad de su ilusión es la perpetuación del mito.

³³ Algunos elementos de la argumentación sobre el populismo de la nueva izquierda en España se basan en Béquer SEGUIN, “Podemos and its critics”, *Radical Philosophy* 193, 2015, págs. 20-32.

Un anticapitalismo que no reflexione sobre la conceptualidad de las relaciones sociales capitalistas solo llega hasta aquí, y el significativo anti-capitalista de la “verdadera democracia” del pueblo, ese grito aglutinante de la anti-austeridad contra las élites gobernantes, los financieros y las llamadas instituciones capitalistas, requiere una sustanciación socio-económica para lograr una conexión sólida con los potenciales votantes. En realidad, la consigna de que todo estaría bien si el gobierno quisiera resistir a los intereses capitalistas articula una exigencia de inversión económica sostenida para asegurar el empleo y los ingresos. De este modo la lucha contra la austeridad se convierte en lo que había sido desde el principio, es decir, una lucha por lograr oportunidades de empleo. La lucha por la hegemonía comporta la ambición de transformar el dinero en actividad productiva, en un empleo productivo de los trabajadores. En realidad, es cierto que para los vendedores de fuerza de trabajo desposeídos, el acceso a los medios de subsistencia depende de la rentabilidad de su trabajo. Esa es la condición capitalista de su miseria. La exigencia de que el gobierno debería invertir en la sociedad para alcanzar condiciones de empleo que permitan un acceso a los medios de subsistencia es de lo más loable. Hay una gran sensibilidad en la exigencia de que nadie más pase hambre. Pero, en el juego de la política, esta sensibilidad se corrompe en cuanto se convierte en el eslogan de un partido político que afirma saber cómo resolver la crisis de la riqueza capitalista a favor de los intereses de los desposeídos. La crítica populista de la situación dada tiene como premisa la miseria e intenta que la miseria sea un factor que compute para su éxito electoral. Su rebelión es completamente conformista en su reconocimiento de las relaciones sociales dadas³⁴.

La teoría de la hegemonía no reconoce las condiciones (*Zustände*) de la miseria. Identifica situaciones deplorables (*Missstände*). Las situaciones deplorables reclaman una resolución por medio de un activismo social que se enfrente a estas formas específicas de miseria y atrocidad, intentando aliviar y rectificar tal o cual problema. Sin embargo, ¿cuáles son las condiciones sociales previas que constituyen la necesidad de esta pobreza y esta miseria? Adorno³⁵ rechazaba el activismo por tal o cual causa considerándolo una pseudo-praxis que lucha contra tal o cual problema pero deja intactas las condiciones que se materializan en dichos problemas. En este sentido el “activismo” no solo afirma la sociedad existente. Es también regresivo,

³⁴ Sobre la rebelión conformista, cf. Max HORKHEIMER, *Kritik der instrumentellen Vernunft*, op. cit.

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Soziologische Schriften I*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, [*Escritos sociológicos I*, Madrid: Akal: 2005].

porque se engaña creyendo que, independientemente de lo mala que sea la situación, puede ser rectificadada con tal o cual política, mediante tal o cual medio técnico, con uno u otro cambio en el equilibrio de fuerzas sociales. El activismo contra tal o cual problema es engañoso en su comprensión de la sociedad. En realidad, su comprensión lleva a una condena puramente moral. Afirma que la sociedad capitalista no debería interesarse por el beneficio. Debería ocuparse de los desposeídos. Engaña a aquellos cuyos intereses supuestamente representa afirmando que la solución de sus problemas es solo una cuestión de buen gobierno. En su esencia, el activismo por una u otra causa es publicidad política por un partido de gobierno alternativo. Transforma la protesta contra la miseria realmente existente que arruina la vida de toda una clase de individuos en un atractivo para los votantes que le permita obtener beneficios políticos. El pensamiento en categorías electoralistas siente el dolor del mundo y ofrece su programa político como un medio para la salvación. Pero dicho pensamiento en categorías electoralistas se alimenta de aquello que condena. Condena tal o cual situación miserable y tal o cual defecto con una indignación moralista y un ojo puesto en el poder.

Solo una conciencia cosificada puede afirmar estar en posesión del conocimiento, la capacidad política y los conocimientos técnicos requeridos, no solo para resolver las crisis capitalistas, sino para hacerlo en interés de los desposeídos. Ladra constantemente en nombre del progreso, pero sin morder. Descubre el mundo miserable como si estuviera fuera de él, y se presenta como si tuviera la capacidad, la habilidad, la comprensión y los medios necesarios para resolver la situación. La política de la hegemonía describe la teología del anti-capitalismo. Al estar concebida de forma teológica, carece de tiempo-ahora. Concibe el presente como transición hacia un futuro progresista, prometiendo la liberación de la miseria en medio de “un cúmulo de escombros” que “se amontonan hasta el cielo”³⁶. En el mejor de los casos, convierte la protesta contra el capitalismo en beneficio electoral. En el peor, radicaliza su postura hasta convertirla en una cruzada moral contra aquellos a

³⁶ Walter BENJAMIN, *Illuminations*. London: Pimlico, 1999, pág. 249. El tiempo-ahora es la concepción benjaminiana de un tiempo en el que se detiene el avance de la miseria de todas las épocas. El tiempo-ahora rechaza la idea de un tiempo presente que presagia el futuro como su propio ser y su devenir. Sobre este punto, cf. Werner BONEFELD, “Teoría Crítica e Historia” *Isegoria. Revista Filosofía Moral y Política*, no. 50, 2014, págs. 345-362. Werner BONEFELD, “Acerca de la subversión y los elementos de la razón crítica: notas desde el ayer”, *Herramienta-web*, 16, 1-15, 2015 <http://www.herramienta.com.ar/herramienta-web-16/acerca-de-la-subversion-y-los-elementos-de-la-razon-critica-notas-desde-el-ayer>).

los que identifica como malhechores, con consecuencias potencialmente ensordecedoras.

3 CONCLUSIÓN: SOBRE LA GUBERNAMENTALIDAD³⁷

Ni el capitalismo, ni el banquero, ni tampoco el trabajador pueden salirse de la realidad en la que viven, y que no solo se impone sobre ellos, sino también a través de ellos y por medio de su acción. La sociedad como sujeto económico impera a través de los individuos. El dinero no sólo hace girar el mundo; su posesión permite el acceso a los medios de subsistencia. La lucha por acceder a los medios de subsistencia es una lucha por el dinero, y gobierna la mentalidad de la sociedad burguesa. ¡Qué miseria! En medio de una gran riqueza social, los vendedores de fuerza de trabajo desposeídos luchan por fugaces cantidades de dinero que les permitan sobrevivir de un día para otro como material humano fácilmente disponible para la riqueza capitalista. En realidad, llegar a fin de mes es la “verdadera actividad vital” de la “fuerza de trabajo viva”³⁸. Por ello, “ser un trabajador productivo... no es cuestión de suerte”. Tampoco es un privilegio ontológico. Más bien es “un gran infortunio”³⁹. Nada es lo que parece. La lucha por el dinero (como más dinero) gobierna la mentalidad de la sociedad burguesa aparentemente como una cosa en-sí. Los individuos llevan su vínculo con la sociedad en sus bolsillos.

Para poder romper con la gubernamentalidad del dinero, la crítica de las relaciones de producción es clave. Para el comprador de fuerza de trabajo, la rentabilidad es un medio para evitar la bancarrota. Para el productor de plusvalor, la venta

³⁷ El término gubernamentalidad fue acuñado por Michel FOUCAULT (“Governmentality”, en G. Burchell, C. Gordon and P. Miller (eds.) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, págs. 87-104). En él se describe la función del gobierno como una práctica política de conducción de la conducta de los gobernados. En la literatura marxista, Lenin ofreció quizás la consideración más decisiva de “gubernamentalidad” cuando postula que el Estado posrevolucionario se desvanecerá “debido al simple hecho” de que el hombre socialista “se acostumbrará a la observación de [las reglas elementales de las relaciones sociales] sin fuerza, sin coacción, sin subordinación, sin aparato especial para la coerción que llamamos Estado” (Vladimir I. LENIN, *State and Revolution* [1918], Lenin Internet Archive at <https://www.marxists.org/ebooks/lenin/state-and-revolution.pdf>, consultado 10/10/2015, pág. 51. [El estado y la revolución: <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1910s/estrev/>]). Para una crítica, ver las contribuciones a Werner BONEFELD y Sergio TISCHLER (eds.), *A 100 Años del ¿Qué Hacer?* Buenos Aires: Herramienta, 2003.

³⁸ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *The German ideology*, en R. Tucker (ed.) *The Marx-Engels Reader*. New York: Norton, 1978, pág. 154 [*La ideología alemana*, Madrid: Akal, 2014].

³⁹ Karl MARX, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, op. cit., pág. 644.

de su fuerza de trabajo es la condición que le permite acceder a los medios de subsistencia. La extracción rentable de plusvalor es condición para el futuro empleo. Para el vendedor, el descontento vital se manifiesta en la compulsión por lograr un contrato de trabajo que no solo implica una lucha diaria por asegurarse los medios de subsistencia a través del salario: implica también una competencia entre los vendedores de fuerza de trabajo por lograr y mantener dichos ingresos. Para el vendedor de fuerza de trabajo la competencia no es una ley económica abstracta. Es algo que vive de primera mano en forma de mercados de trabajo precarios y presión por asegurar la rentabilidad de su empleador como requisito para acceder a un empleo sostenido en el tiempo. Para los vendedores de fuerza de trabajo, la libertad del contrato implica la experiencia de clase de la competencia en el mercado de trabajo. La competencia no es una categoría de unidad social. Es una categoría de desunión. La sociedad de clases existe en forma de propietarios de mercancías individualizados, cada uno de los cuales intenta sobrevivir en mercados de trabajo competitivos, connotados desde el punto de vista del género, la raza y la nación; mercados en los que la competencia salvaje se vive de diversas maneras: desde el ataque abierto hasta la solidaridad de clase, desde la miseria hasta la negociación colectiva, desde las mafias de matones hasta formas comunales de organización y apoyo para la subsistencia, desde el boicot de las huelgas hasta la acción colectiva.

Lo que es intrínseco a la existencia de una clase de vendedores de fuerza de trabajo desposeídos es la lucha –ya sea colectiva, de unos contra otros o ambas a la vez– por acceder a los medios de subsistencia para satisfacer sus necesidades humanas (básicas). La lucha de la clase trabajadora es una lucha por salarios y condiciones; es una lucha por acceder a los medios de subsistencia y por la vida. Luchan contra el hambre feroz del capitalismo por hacerse con trabajo excedente y contra su conquista destructiva de átomos adicionales de tiempo de trabajo no retribuido, y por tanto contra la reducción de su vida a una mera carcasa de tiempo. Luchan contra una vida compuesta únicamente de tiempo de trabajo, y por tanto contra la reducción de la vida humana a mero recurso económico. Luchan por respeto, por la educación y por el reconocimiento de su dimensión humana, y sobre todo por comida, refugio, ropa, calidez, amor, afecto, conocimiento, por tiempo para disfrutar y dignidad. Su lucha como clase “en sí” es en realidad una lucha “para sí”: por la vida, la distinción humana, el tiempo de vida y, sobre todo, por la satisfacción de necesidades humanas básicas. La clase trabajadora no lucha por el socialismo. Lucha por llegar a fin de mes, por la subsistencia y el confort. Y lo hace en condi-

ciones en las que el incremento de riqueza material que ha producido impulsa más allá de los límites de su forma capitalista. Todos los denominados efectos de goteo que pueda causar la acumulación capitalista presuponen el funcionamiento sostenido de la acumulación de riqueza capitalista, que no va hacia abajo sino hacia arriba. Y entonces la sociedad “se ve retrotraída de pronto a un estado de barbarie momentánea; se diría que una plaga de hambre o una gran guerra aniquiladora la hubieran dejado esquilmada, sin medios para subsistir”⁴⁰.

Para los vendedores de su fuerza de trabajo, la conciencia económica es una conciencia infeliz. Es la conciencia infeliz de la lucha por los medios de subsistencia. Esta lucha por la subsistencia es lo que convierte a la clase obrera en depositaria del conocimiento histórico. En lugar de pensar en la sociedad con una reivindicación de tomar el poder, es necesario pensar cómo salir de esta formación social a partir de la lucha diaria por llegar a fin de mes, de las insurrecciones, las revueltas, las huelgas, los disturbios y las revoluciones, para reconocer el olor del peligro y el hedor de la muerte, para hacerse una idea del valor y la astucia de la lucha, comprender el espíritu de sacrificio, comprender –aunque sea de manera efímera– la densidad de un momento en el que el progreso de la miseria de los tiempos casi ha llegado a detenerse⁴¹. La lucha de clases “suministra una experiencia única del pasado”⁴². Si, en las formas cambiantes de represión, esta experiencia llega a materializarse como resistencia contra la represión o si lo hace dando lugar a nuevas formas de represión es una cuestión de historia vivida. Y hay tanta experiencia de la historia como hay lucha por detener su ulterior avance.

En conclusión, los desposeídos no luchan por ideas abstractas. Luchan por ganarse la vida. “El lenguaje proletario está dictado por el hambre. El pobre mastica las palabras para intentar saciarse”⁴³. La crítica de la sociedad de clases solo puede resolverse de forma positiva en una sociedad sin clases, no en una sociedad de clases “más justa”. El *dictum* de Adorno de que “la sociedad sigue siendo lucha de

⁴⁰ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *The Communist Manifesto*. London: Pluto, 1997, pág. 18 [*Manifiesto comunista*, Madrid: Akal, 1999].

⁴¹ La idea de pensar en una salida fuera de la historia en lugar de en la historia deriva de la dialéctica negativa de Adorno, que afirma que, para que el pensamiento comprenda la sociedad, necesita pensar cómo salir de ella. Para él, pensar sobre la sociedad, o sobre la historia, consiste en un argumento basado en juicios hipotéticos que tratan la sociedad como un “como si”, llevando a afirmaciones dogmáticas sobre su carácter natural. Sobre este punto, ver Bonefeld (2014). La idea de la historia como interrupción del progreso es de Benjamin (1999).

⁴² Walter BENJAMIN, *Illuminations*, op. cit., pág. 254.

⁴³ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., pág. 102.

clases”⁴⁴ no expresa algo positivo o deseable. Más bien es un juicio de las relaciones sociales de producción organizadas de forma capitalista, en la que “las necesidades de los seres humanos, la satisfacción de los seres humanos, nunca tienen más que un rol secundario”⁴⁵. El juicio sobre lo existente implica la crítica de lo existente. Afirma que “la abolición del hambre [requiere] un cambio en las relaciones de producción”⁴⁶.

He señalado que la teoría de la hegemonía no convierte la sociedad en objeto de reflexión. En lugar de ello, identifica la miseria realmente existente con una reivindicación de la toma del poder. La lucha por la hegemonía se alimenta de aquello que condena. Su crítica del capitalismo es dogmática. No piensa en la sociedad y a través de ella. En lugar de ello, piensa sobre la sociedad y en cómo hacerla funcionar a favor del interés de la mayoría. De este modo la oposición al capitalismo está empapada de la gubernamentalidad de las relaciones sociales capitalistas, de acuerdo con las cuales el capital trabaja en beneficio de las fuerzas sociales dominantes que actúan a través del Estado. Para las relaciones sociales existentes, la idea de felicidad sin poder resulta insoportable.

La crítica de la sociedad implica criticar las condiciones constituidas de la miseria. La miseria repugna. Para los vendedores de fuerza de trabajo desposeídos, la sociedad es una lucha por acceder a “las cosas rudas y materiales sin las que no podrían existir cosas refinadas y espirituales”⁴⁷.

Traducción del inglés de Jordi Maiso

⁴⁴ Theodor W. ADORNO, “Society”, trad. F. Jameson, en E. Bronner y D. Kellner (eds.), *Critical Theory and Society*. London: Routledge, 1989, págs. 272 [“Sociedad”, en *Escritos sociológicos I*, ob. cit.].

⁴⁵ Theodor W. ADORNO, *Lectures on History and Freedom*, Policy: Cambridge, 2008, pág. 51.

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, “Introduction”, trad. G. Adey y D. Frisby, en Th. W. Adorno, H. Albert, R. Darendorf, J. Habermas, J. Pilot y K. Popper, *The Positivist Dispute in German Sociology*. London: Heinemann, 1976, págs. 62. [“Introducción a la disputa del positivismo en la sociología alemana”, en *Escritos sociológicos I*, op. cit.].

⁴⁷ Walter BENJAMIN, *Illuminations*, op. cit., pág. 246.

ACERCA DE *LOS GRANDES HOMBRES DEL EXILIO* DE MARX, ENGELS Y DRONKE

About The Great Men of Exile of Marx, Engels and Dronke

LAURA SOTELO*

laurasotelo@yahoo.com.ar

Recibido: 12 de agosto de 2015

Aceptado: 20 de noviembre de 2015

RESUMEN

En la presentación que hacemos, ponemos a discusión la importancia de la literatura en la obra de Marx, al punto de cuestionar si es posible, a la vista de esta importancia, hablar de un "método" en Marx. El artículo desarrolla el tópico de la literatura de la época en la que Marx escribe y a la cual hace referencia en el libro *Los grandes hombres del exilio* (la "literatura de la sensibilidad"), tratando de poner de relieve su relación con la historia. También la discusión del género al que pertenece el libro tiene importancia: se trata de una "farsa", que deja muy en claro qué significa que "la historia se repite dos veces", la "segunda vez como farsa". Por último, el artículo discute la pertenencia de Marx a la bohemia de exiliados en Londres sobre la que el libro versa.

Palabras clave: Karl Marx; Friedrich Engels; literatura; farsa; parodia; exilio; bohemia.

ABSTRACT

In the presentation of the first translation into Spanish of *Die Grossen Männer des Exile* ("Los grandes hombres del exilio" - Heroes of exile), we discuss the importance of literature in Marx's work, and if it is possible to talk of a "method" in Marx. The article develops the topic of the literature of the time when Marx writes the book, the "literature of sensibility", trying to show its relationship with history. The discussion about the genre the text belongs is important: it is a "farse", wich puts clear what is the meaning of the famous sentence of Marx "history repets itself twice"; the second time as a farse. At last, this article discusses the belonging of Marx to the group of bohme exile wich is the subject of the book.

Key words: Karl Marx; Friedrich Engels; literature; farce; parody; exile; bohème.

* Universidad Nacional de Rosario

De todos los malentendidos sobre la obra de Marx y Engels, tal vez la falacia de mayor alcance haya sido que el marxismo constituye un sistema, una suerte de teoría auto-inteligible que permitiría comprenderse a sí misma y al mundo, gracias a la cohesividad de sus principios internos. La fe doctrinaria ha acompañado las más de las veces, durante el siglo XX, la voluntad de traducir, a la lengua abreviada de la “última instancia” económica, un pensamiento reñido con leyes ultimatistas, independientes todo contexto. Con la caída de la Unión Soviética y los países de su órbita, con la crisis de sus garantes soberanos –la “personalidad” del jefe, el partido único– la debacle del DIAMAT y la ciencia proletaria, se ha abierto la posibilidad de un acceso más desprejuiciado pero más atento a los textos de Marx y Engels, y con ello, nuevas chances de lecturas y recreaciones libres de tuteladas exegéticas.

Marcello Musto ha llamado la atención sobre el carácter inconcluso de la obra fundamental de Marx, *El Capital*¹: la diseminación desordenada e inacabada en que encontraban no sólo esa, sino casi todos los manuscritos inéditos de Marx a su muerte, constituían un rompecabezas difícil de componer en una sola imagen, un rompecabezas cuyas piezas no encajaban muy fácilmente en un todo sólido e inmóvil. En contraste con célebres intentos de esforzada interpretación canónica, que presuponían un corpus sin lagunas y completo, lo que Marx dejó en manos de Engels fue una multiplicidad de escritos, en partes legibles, en parte ilegibles, cartas, proyectos y cuadernos de estudio, que constituyeron luego el legado (*Nachlaß*) problemático de su obra. La socialdemocracia alemana casi no editó estos textos y el estalinismo los canonizó en las ediciones oficiales del PCUS, cuyos protocolos interpretativos suministraban los manuales infalibles de la Academia de Ciencias de la URSS.

Puede augurarse que lectura de *Los grandes hombres del exilio* tendrá, para el lector escrupuloso, un efecto dispersivo sobre restos esquemáticos del “materialismo histórico” y el “materialismo dialéctico”, al provocar la mera curiosidad metódica: ¿cómo encajar una obra irreverente como ésta, mezcla de historia, literatura, humor y detracción descarada, dentro del marco de un sistema racional de leyes de la historia y del pensamiento? El encastrado de *Los grandes hombres del exilio* dentro de un materialismo doctrinario ralentizante, siempre igual a sí mismo, es una tarea baldía y de aliento estrecho; por el contrario, lo que el texto permite calibrar es la calidad fuera de serie de la concepción revolucionaria marxista de 1848, frente al

¹ Marcello MUSTO (coord.), “La *Marx-Engels Gesamtausgabe* (MEGA) y el redescubrimiento de Marx”, en Id., *Tras las huellas de un fantasma. La actualidad de Karl Marx*. México: Siglo XXI, 2006.

esquematismo de cualquier sistema. La hipótesis del “sistema Marx-Engels” sale vapuleada de la lectura de este texto, por la fuerza de una ironía historiográfica que apela, como recurso figurativo, al escarnio de las biografías. El contenido se despliega en la forma de una comedia de la heroicidad burguesa, de una *Batriacomio-maquia* de “grandes hombres” que disputan batallas ya perdidas en Francia, Alemania, Austria, Polonia e Italia. No sólo las constantes apelaciones a la literatura, o el efecto de dramaticidad teatral con que aparecen los personajes históricos resulta transgresivo al “canon” del materialismo vulgar: la mera transposición narrativa de sucesos de las revoluciones de 1848 en una clave literaria, escandaliza la sobriedad conspicua del Diamat y disuelve el duro registro del materialismo vulgar en aguas revoltosas y burlescas.

Cuando se cavila un poco sobre *Los grandes hombres...*, se entiende que no fuera de las preferencias de los funcionarios socialdemócratas de fines del siglo XIX, y que cayera apenas en gracia a los posteriores dirigentes de disciplina moscovita. El hecho de que líderes democráticos radicales como Kinkel y aún los más rojos, como Willich² fueran retratados como ególatras culturalmente conservadores, convencidos de su papel histórico supremo, debe haber sacudido con horror el conformismo intelectual socialdemócrata, y resultar también lesivo al autoritarismo soviético.

La forma paródica escogida por los comunistas, para presentar a los revolucionarios democráticos del 48, no es independiente del contenido de los sucesos históricos que caracterizan el momento en que “Los grandes hombres del exilio” fue concebido: tras el golpe de estado de Luis Bonaparte el 2 de diciembre de 1851, terminaba en Europa el período revolucionario abierto en febrero de 1848 y en todas partes la fuerza de la reacción se afianzaba con renovado vigor. Si antes del golpe del Luis Bonaparte podía quedar alguna expectativa de reedición del movimiento revolucionario, la dictadura bonapartista dispó toda ingenuidad o confusión al respecto.

El opúsculo fue redactado en 1852, poco tiempo después de haber comenzado el largo exilio inglés del que Marx nunca regresaría, precisamente cuando los últimos fogonazos de la revolución europea se extinguían para las próximas dos décadas y era ya posible extraer lecciones escarmentadas sobre las formas y perspectivas

² Willich, más que Marx y Engels, era identificado con la revolución roja por los exiliados alemanes en Inglaterra. A los ojos del público y de los propios emigrados, los rojos del 48 no eran Marx y Engels sino Willich y Schapper. Cf. Cristine LATTECK, *Revolutionary refugees. German Socialism in Britain, 1840-1860*. New York: Routledge, 2006.

de los alzamientos revolucionarios del siglo XIX y XX. El análisis detenido de las causas de la derrota, la precisión estratégica de la orientación *a largo plazo* de los comunistas, la inmediata separación tajante de todo aventurerismo subjetivista, la comprensión de las condiciones y límites de la revolución proletaria del siglo XIX, fueron móviles principales en los textos de Marx y Engels durante este período.

En la edición de las MEW de 1960³, Marx y Engels son referidos como únicos autores de la obra; la edición de las MEGA de 1985⁴ hace constar la colaboración de Ernst Dronke.⁵

El manuscrito no tocó la imprenta en vida de ellos y la autoría no fue certificada con derechos por nadie; no obstante, el contexto de su documentación, discusión y escritura parece haber incluido aportes y colaboraciones menos célebres: Jenny Marx y varios miembros de la Liga de los Comunistas fueron activos participantes en la recolección del material documental de periódicos, circulares y noticias que fuera utilizado como fuente; y serían Ernst Dronke y Friedrich Engels sus autores principales. El hecho de que haya sido producto de un trabajo colectivo en el que Marx no jugó un papel principal⁶, revela hasta qué punto la cosmovisión de Marx, Engels, Jenny, Dronke, Moll y otros miembros de la Liga Comunista, se forjó en la producción de escritos e ideas colectivas.

Las vicisitudes editoriales que hubo de sortear la obra incluyeron intriga policial y espionaje, más adelante ocultamiento y censura, tras eso, edición canónica; finalmente, luego de la primera edición alemana de 1960, el segundo proyecto de las MEGA provee un detallado aparato crítico que remedia, en parte, la omisión secular de esta obra.

Marx se refiere a “Los grandes hombres del exilio” en una breve noticia escrita para *Belletristisches Journal und New-Yorker Criminal-Zeitung* del 5 de Mayo de 1853⁷, en la cual relata la celada que le tendió un espía húngaro, Banya, para robarle una copia del texto, a cambio de £ 27 que le pagó a Marx como adelanto de su edición en Berlín. Banya le dijo a Marx que conocía a un tal Eisermann que estaba interesado en publicar la obra, y se ofreció como mediador del proyecto, tras lo cual se

³ Karl MARX - Friedrich ENGELS, *Werke*, vol. 8. Berlín: Dietz Verlag, 1960, págs. 235-253.

⁴ Karl MARX - Friedrich ENGELS, *Gesamtausgabe* (MEGA) Erste Abteilung Band II. Berlín: Dietz Verlag, 1985.

⁵ Ernst Dronke (1822-1891) Escritor y miembro de la Liga de los Comunistas, fue editor de la *Neue Rheinische Zeitung*. Participó del levantamiento del 48 en Alemania, luego emigró a Inglaterra.

⁶ *Ibid.*, págs. 794-883.

⁷ Karl MARX, *Hirschs Selbstbekenntnisse*, en Karl MARX - Friedrich ENGELS, *Werke*, vol. 9, S. 39-42 Dietz Verlag, Berlín/DDR 1960

esfumó sin dejar rastros. Marx no lamentaba, en la nota donde cuenta esta historia, el hecho de que *Los grandes hombres del exilio* haya terminado en manos de la policía prusiana, porque allí no había nada valioso para ella. Lo que más lamentaba era no haber podido contribuir con un texto de combate, a la crítica de los héroes de la derrota del 48, en el momento en que posaban, ante la opinión pública, como profetas llamados a dividir el Mar Rojo. La ruptura de los comunistas con los republicano-liberales y democrático-radicales es aquí completa, y aunque su tono es lúdico y burlesco, los motivos políticos de la ruptura deben buscarse en textos previos, en especial en el *Mensaje a la Liga de los Comunistas de 1850*.

Se entiende que *Los grandes hombres del exilio* fuera un libelo bien molesto para la socialdemocracia y que el único original manuscrito que quedó en manos de Engels, cuando cayó en las de Bernstein, no encontrara allí a las de su editor. Muy por el contrario, Bernstein censuró todos los lugares de la correspondencia de Marx en las que se hacía alusión a la obra⁸, cuya lectura debía serle poco menos que insufrible. La furia satírica con que se condena aquí a los líderes de la socialdemocracia francesa, como Ledru Rollin y la Montaña de 1848, pero sobre todo, la despiadada ridiculización de los líderes de la democracia alemana, era capaz de esparcir cierto halo apócrifo sobre los dirigentes socialdemócratas de comienzos del siglo XX. Así que sólo llegó a la imprenta en 1930, en una edición rusa, justo en el momento en que se consolidaba la doctrina oficial de la burocracia soviética; su tardía primera edición alemana, asimismo obra del Comité Central del PCUS, tampoco la sacó a la luz de la atención general, de modo que ha quedado, salvo escasas excepciones⁹, a la zaga de la recepción de los marxistas y del amplio público de lectores de Marx.

2 HÉROES DE LA LITERATURA, FARSANTES DE LA HISTORIA

Marx ya había apelado a las armas de la literatura para criticar la invocación, por parte de las nuevas generaciones, a un pasado histórico legitimante: la historia sucede “una vez como tragedia, la otra como farsa”.

“En sus primeros cuatro años en Londres (...) Marx había encontrado la terminología de la crítica teatral y literaria más adecuada que nunca para la discusión

⁸ Karl MARX - Friedrich ENGELS, *Gesamtausgabe*, op. cit., págs. 794-883.

⁹ La excepción más relevante es, tal vez, Siegbert Salomon PRAWER, *Karl Marx and World Literature*. Oxford University Press, 1978.

de las condiciones políticas; *parodia* era ahora el concepto clave, y la parodia (especialmente del Renacimiento, la épica) había proporcionado el *leitmotiv* y el sustento estructural de sus panfletos polémicos. La vida misma es lo que parecía, a veces, haber adoptado el disfraz de la mala literatura. Marx había pensado mostrar, con mayor detalle que nunca antes, cómo escritores de todos campos y países –desde Lamartine y Carlyle a Gottfried Kinkel– podían ser vistos como ‘ideológicamente representativos’ de intereses económicos y sociales, así como de la forma en la que sus obras literarias alentaban fantasías propias de su clase y de su tiempo, y de la forma en que nublaban o revelaban las realidades políticas”¹⁰.

Con su amplio y bien documentado trabajo, Praver demuestra que el acceso al conocimiento de una época a través de la literatura, era más que una vía abierta en la escritura de Marx, que, en todo caso, ésta formaba parte del arsenal de recursos analíticos que conjugaba su exposición de los procesos políticos y que, aún en los tratamientos de la filosofía y la economía política, más lógicos que narrativos, giros de la literatura europea, de Shakespeare a Cervantes, de Ariosto a Goethe, prestaban sentido a su imaginación histórica¹¹. La mirada crítica de Marx aspiraba al cosmopolitismo teórico de la crítica social, al tiempo que saludaba en la internacionalización de las relaciones burguesas, la formación de una literatura internacional, que posibilitaba superar el aislamiento nacional-cultural. “Las producciones intelectuales de una nación advienen propiedad común en todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de todas las literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal”¹².

¿Se puede reducir la pasión de Marx por la literatura mundial, a un mero recurso retórico con fines didácticos, o bien, disminuir su eficacia frente los dos materialismos, uno histórico, el otro dialéctico? Es un hecho que gran parte del marxismo oficial ha reducido la literatura al cometido de reflejar, didácticamente, la estructura material, subordinando el problema de las formas y géneros a los pormenores de una superestructura ideológica que debía transparentar el proceso de construcción del socialismo. En el realismo socialista, piénsese por ejemplo en *La madre* de Gorki, la instancia formativa del personaje principal alecciona al lector en

¹⁰ Siegbert Salomon PRAWER, op. cit., pág. 195.

¹¹ Así, en *El Capital*, acude a *Robinson Crusoe*, a los dioses de Epicuro, al Dogberry de Shakespeare, junto a otras referencias de fenómenos físicos y biológicos, a los fines de descifrar el enigma del fetichismo de la mercancía.

¹² Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Manifiesto Comunista*. Ediciones elaleph.com, 2000.

su propia iniciación comunista, mientras ficcionalmente se elabora el drama típico del realismo soviético. En el peculiar acceso a la literatura por parte de Marx, nada se asemeja a esto: en todo caso sus metáforas literarias adquieren una dimensión históricamente constitutiva, ausente en los deslindes tajantes de “base” y “superestructura”.

En los escritos de Marx, tragedia y farsa aparecen como formas históricas objetivas, como fases primordiales del proceso de la revolución burguesa; sus personajes actúan papeles salidos de épocas y escritos del pasado, y son a medias conscientes de que interpretan una segunda versión modificada o espuria.

La forma en que Marx cita la literatura produce el efecto inverso de la versión realista: no es la escritura la que imita a la historia, es la historia la que la imita la escritura. A pesar de la gran admiración que Marx tenía por Aristóteles, no concibe en forma similar los vínculos que enlazan historia y literatura: para Aristóteles la diferencia entre el historiador y el literato, consiste en que el primero relata “lo que ha sucedido”¹³ efectivamente, mientras el escritor desfigura los sucesos, narrándolos tal como podrían o deberían haber sido, según un tipo o carácter universal. El realismo socialista es, en el fondo, más aristotélico que marxista.

En la concepción de Marx, personajes y episodios literarios se escapan de las páginas leídas y releídas de la tradición, para volver a la vida como figuras colectivamente reconocibles, como resurrecciones históricas de los muertos que enmascaran los intereses de las luchas actuales. Así sucede cuando el revolucionario de la campaña de Baden, Karl Heinzen, se obstina en una sobreactuada posición marcial en tiempos de paz: Heinzen se transforma en Rodomonte-Heizen, a medias personaje histórico, a medias héroe de la épica italiana del siglo XV. La predilección de August Willich por las andanzas guerrilleras aisladas del movimiento revolucionario real, trasmudan su papel histórico en la encarnación yuxtapuesta de Quijote y Sancho Panza. Ocurre con la literatura lo mismo que con los episodios de la historia transcurrida. Un personaje histórico que ha cautivado la imaginación colectiva en períodos previos, puede ser recuperado en un nuevo proceso histórico para

¹³ “Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Heródoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; pero la segunda las refiere en particular.” Aristóteles, *El arte poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pág. 28.

cumplir funcionalidades de sentidos ambiguos. Que Luis Blanc ocupara el lugar de Robespierre, según plantea Marx en el *Dieciocho Brumario*, que usara sus frases, sus modas, sus gestos, aparece como signo de un retraso o de una falta de correspondencia entre el contenido de las luchas y sus formas de expresión: la máscara jacobina oculta la faz germinal de la revolución proletaria, que no había conquistado, hasta 1848, ninguna tradición independiente.

Es en los períodos revolucionarios cuando, dice Marx, se pone de golpe ante la sociedad burguesa, el espectáculo de sus luchas con la patencia y visibilidad de escenas teatrales, hasta que finalmente la contemplación deja lugar a la acción, y la fusión entre escena e historia se consuma al calor de un proceso vivo.

“Con la proclamación de la República sobre la base del sufragio universal, se había cancelado hasta el recuerdo de los fines y móviles limitados que habían empujado a la burguesía a la Revolución de Febrero. En vez de unas cuantas fracciones de la burguesía, todas las clases de la sociedad francesa se vieron de pronto lanzadas al ruedo del poder político, obligadas a abandonar los palcos, el patio de butacas y la galería y a actuar personalmente en la escena revolucionaria.”

En el *18 Brumario*, los géneros literarios sirven para reseñar la compulsión de las revoluciones burguesas a repetir la herencia de sus fases previas –Luis Blanc por Robespierre, la Montaña de 1791 por la de 1848–. Pero que esa repetición se resuelva en forma trágica o en forma paródica, depende las formas en que los seres humanos hagan efectivamente la historia, no de la capacidad ficcional del literato o del historiador.

A diferencia de Hayden White¹⁴, tragedia y farsa no son, para Marx, géneros aplicables, según plasticidad arbitraria, a diferentes procesos de la vida social. Son géneros históricamente objetivos, que guardan afinidades concretas con sus formas de expresión narrativa. La apuesta literaria que representa *Los grandes hombres del exilio* aporta indicios de que la imaginación histórica de Marx no se limitaba a una versión de la cultura como deducción directa de la base económica, es decir, como si se tratara un espíritu flotante sobre una materialidad primera más exhaustiva. Ni hay en Marx una idea de cultura como “secreción” de las relaciones materiales, es decir, como si la cultura fuera un producto funcional, meramente pasivo de la vida social; pero tampoco Marx concibe construcciones discursivas puras, sin relaciones vinculares con clases e intereses históricos. Entre historia y cultura hay, para Marx,

¹⁴ Hayden WHITE, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 1992.

relaciones dialécticas. En los albores de la revolución burguesa, la cita a los personajes arcaicos de la República Romana no ha cumplido un papel regresivo:

“Si examinamos esas conjuraciones de los muertos en la historia universal, observaremos en seguida una diferencia que salta a la vista. Camille Desmoulins, Dantón, Robespierre, Saint-Just, Napoleón, los héroes, lo mismo que los partidos y la masa de la antigua revolución francesa, cumplieron, bajo el ropaje romano y con frases romanas, la misión de su tiempo: librar de las cadenas e instaurar la sociedad burguesa moderna”¹⁵.

Cada fase histórica promueve su propia imaginación literaria, sus actores, símbolos y decorados, su horizonte de expectativas y sus límites prácticos. Una vez que la revolución de 1789 hubo consumado la conquista de su territorio histórico, desaparecieron los personajes romanos que “nublaron su cuna”. En la reedición revolucionaria de 1848, el plagio de escenas y personajes que eran ya apócrifos en la gran revolución burguesa, sólo servía al conformismo con los intereses de la clase propietaria y a la concomitante degradación farsesca de la práctica política.

“Todo un pueblo que creía haberse dado un impulso acelerado por medio de una revolución, se encuentra de pronto retrotraído a una época fenecida, y para que no pueda haber engaño sobre la recaída, hacen aparecer las viejas fechas, el viejo calendario, los viejos nombres, los viejos edictos (entregados ya, desde hace largo tiempo, a la erudición de los anticuarios) y los viejos esbirros, que parecían haberse podrido desde hace mucho tiempo”¹⁶.

Del mismo modo que, en la sociedad capitalista, el trabajo muerto, como capital constante acumulado, impera sobre el trabajo vivo, en la revolución burguesa “la tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”. La concepción de una “cultura revolucionaria”, en la medida en que germinalmente existe esa noción en Marx, señala no el salto hacia el pasado, como imaginaba Benjamin, sino el impulso hacia un porvenir sin precedentes. La radicalidad de la revolución proletaria obtiene impulsos inventivos de imágenes de emancipación que sobrepasan los límites de la revolución anterior, metaforizadas en la idea de una “poesía del porvenir”; así, la revolución del porvenir debe probar su novedad histórica con un salto ejemplar, tal como el fanfarrón egipcio debía

¹⁵ Karl MARX, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid, Fundación Federico Engels, 2003, pág. 11.

¹⁶ Karl MARX, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, op. cit., pág. 12.

probar, saltando en Egipto, su mentada eficacia para dar saltos en Rodas¹⁷: *hic Rodas, hic salta!* es una invitación al abandono de guiones instituidos.

Los grandes hombres del exilio, si cabe la rúbrica, es una parodia sobre la tradición cultural que “las generaciones muertas” arrojaron a la espalda de la revolución de 1848, una risotada burlona que rasga los límites de la imaginación burguesa, por la vía negativa del sarcasmo.

Desde el punto de vista de la historia intelectual de Marx, el plan de trabajo que proseguirá en *Los grandes hombres del exilio*, no tiene su primer antecedente en *El dieciocho Brumario*, sino en un texto juvenil, *La crítica de la filosofía del derecho de Hegel*:

“La última fase de una forma histórico-universal es su *comedia*. Los dioses de Grecia, ya un día trágicamente heridos en el Prometeo encadenado de Esquilo, hubieron de morir todavía, otra vez, cómicamente, en los coloquios de Luciano. ¿Por qué esta trayectoria histórica? Para que la humanidad pueda separarse *alegremente* de su pasado.”

Tal es la suerte sarcástica que la parodia comunista depara a las figuras anacrónicas de la revolución de 1789: la repetición cómica de escenas históricas ya vividas, en las que insiste Marx en tantas ocasiones, señala la existencia de un desfasaje histórico entre el contenido de la nueva revolución proletaria y sus formas tradicionales, aún burguesas, de expresión. La parodia es el género que mejor puede dar cuenta de un doble plano de sentidos superpuestos. Tal como han señalado Hutcheon, junto al plano ironizado de los sucesos primarios a los que refiere la parodia, se encuentra el plano textual con que el procedimiento estético denuncia la flagrante alteración del contenido.

“Tanto la ironía como la parodia operan en dos niveles -uno primario, en superficie o en primer plano; y otro secundario, implicado, o en segundo plano. Pero el último, en ambos casos, obtiene su significado del contexto en el que se encuentra. El significado final de la ironía o de la parodia reside en el reconocimiento de la superposición de esos niveles. Es esta duplicidad *tanto* de la

¹⁷ *Hic Rhodus, hic salta* (“¡Aquí está Rodas, salta aquí!”) son palabras de la fábula *El fanfarrón* de Esopo que trata de un fanfarrón que se niega a participar en un concurso de saltos, aunque sostiene que cuando estaba en Rodas había saltado mucho más lejos que todos los presentes. La frase en su forma latina pasó a usarse como una exigencia de la demostración inmediata de lo que puede ser fácilmente probado.

forma como del efecto pragmático o *ethos*, lo que hace que la parodia sea un importante modo de auto-reflexividad moderna”.¹⁸

La autoreflexión de las revoluciones modernas se abre, en *Los grandes hombres de exilio*, en dos planos de sentido que remedan las fases tragicómicas de la revolución burguesa: el paso de la tragedia a la comedia sigue deformaciones del contenido real, transiciones clasistas, dialécticas acontecimentales, no el mero arbitrio del escritor que presenta la historia según sus preferencias retóricas, al modo en que lo piensa Hayden White.

3 NOVELA SENTIMENTAL: PERFORMATIVIDAD Y DERROTA

En *Los grandes hombres del exilio*, Gottfried Kinkel revive paródicamente pasajes literarios de Goethe, Novalis y Miller. La crítica de los comunistas muestra a Kinkel como prototipo cultural del conservadurismo político.

Las andanzas políticas de Kinkel comenzaron con rasgos de saga popular, tras ser herido y capturado en la campaña de Baden-Palatinado en el año 1849, donde peleaba junto con Engels¹⁹, al mando de August Willich. Tras su detención y enjuiciamiento, Kinkel se convirtió en héroe de la lucha democrática, aunque al estallar la Revolución de Febrero se había declarado partidario de la monarquía constitucional.

Un par de años antes de escribir *Los grandes hombres del exilio*, Marx y Engels habían denunciado ante la Liga de los Comunistas, el fraude de este escritor icónico del *Spießbürger* (pueblerino, provinciano, pequeñoburgués) alemán. “Sabemos de antemano que vamos a provocar la ira general de los estafadores sentimentales y parlanchines democráticos, denunciando ante nuestro partido el discurso de la “captura” de Kinkel. Ante éste somos completamente indiferentes. Nuestra tarea es la de la crítica despiadada y mucho más contra amigos ostensibles que contra enemigos abiertos, y a los fines del mantenimiento de esta nuestra posición, con gusto renunciamos a la popularidad democrática barata. Nuestro ataque no hará, de ninguna manera, empeorar la posición del señor Kinkel; denunciaremos la amnistía al confirmar su confesión de que él no es el hombre que sostienen las personas

¹⁸ Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Cap. II. New York: Methuen, 1985. La traducción fue realizada por María Rosa del Coto y Osvaldo Beker.

¹⁹ Carta de Engels a Jenny Marx del 25 de julio de 1849. En <https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/e1849-07-25.htm>

que alegan por él y declaramos que es digno, no sólo de ser amnistiado, sino incluso de entrar en funciones en el Estado prusiano. Además, el discurso ha sido publicado. Denunciamos todo el documento ante nuestro partido, y sólo reproducimos los pasajes más llamativos aquí.

"Además, yo nunca estuve *al mando*, por lo que no soy responsable de las acciones de los demás tampoco. Por lo que deseo protegerme contra cualquier identificación de mis acciones con la suciedad y la mugre que recientemente, lo sé, por desgracia, se ha prendido a esta revolución".

Dado que el Sr. Kinkel se ha "unido a la compañía Besançon como privado", y puesto que aquí arroja sospechas sobretodos los comandantes, ¿no era su deber, en esta coyuntura, el eximir al menos a su superior inmediato, Willich?

"Nunca he servido en el ejército, y *nunca he roto por lo tanto mi juramento a la bandera, ni utilizado en contra de mi patria ningún conocimiento militar que hubiera obtenido en el servicio de mi patria*".

No era esto una denuncia directa de los ex soldados prusianos capturados, de Jansen y Bernigau, que fueron fusilados pronto después; ¿no era un respaldo completo de la sentencia de muerte contra Dortu, que ya había sido fusilado?

El señor Kinkel denuncia además a su propio partido ante la justicia militar, al hablar de los planes para la cesión de la orilla izquierda del Rin a Francia, y declarándose inocente en relación con este proyecto criminal. El señor Kinkel sabe muy bien que lo que hubo fueron sólo conversaciones sobre una unión de la provincia del Rin con Francia en el sentido de que, en la batalla decisiva entre la revolución y la contrarrevolución, la provincia renana debía indefectiblemente luchar del lado revolucionario, estuviera representada por franceses o chinos. Del mismo modo que omite poco una referencia a la benignidad de su carácter, a diferencia de los revolucionarios salvajes, lo que hizo posible para él tener una buena relación con Arndt y otros conservadores, como un ser humano, aunque no como un hombre de partido.

"¡Mi culpa es 'eso' que en el verano todavía quería lo mismo que todos queríamos en marzo, hice lo que todo el pueblo alemán quería en marzo!

Aquí él declara ser nada más que un luchador por la Constitución Imperial, que nunca quiso nada más allá de la Constitución Imperial. Tomamos nota de esta declaración.

(...)

"¡Cuántas veces he oído decir que soy un 'mal prusiano'; estas palabras me han herido! ... ¡Pues bien! Mi partido ha perdido en el presente el juego en nuestra patria. Si la Corona de Prusia ahora persigue, al fin, una política audaz y fuerte, si Su Alteza Real nuestro Príncipe heredero, el príncipe de Prusia, tiene éxito en forjar la unidad de Alemania por la espada, pues esto no es de ninguna otra manera posible, y si le confiere un lugar grande y respetable en relación con nuestros vecinos, y garantiza la libertad interna real y duradera, aumentando el comercio y el intercambio de nuevo, compartiendo la carga militar, que ahora pesa demasiado sobre Prusia, igualmente con toda Alemania, y sobre todo, si proporciona pan para los pobres de mi nación, cuyo representante me siento, si su partido tiene éxito en esto, bueno, tendrá mi juramento! El honor y la grandeza de mi patria son más claras para mí que mis ideales de estado, y yo sé cómo apreciar a los republicanos franceses de 1793 ('Fouché y Talleyrand?') quienes después se inclinaron voluntariamente ante la grandeza de Napoleón por el bien de Francia; si ahora esto sucediera, y entonces mi pueblo una vez más me hiciera el honor de elegirme como su representante, yo sería ser el primer diputado en llorar con un corazón alegre: ¡Viva el Imperio Alemán! ¡Viva el Imperio Hohenzollern! ¡Si uno es un mal prusiano con estas opiniones, bien! Entonces realmente no tengo ningún deseo de ser un buen prusiano."

"¡Señores, piensen un poco en la esposa y el niño en el hogar cuando pronuncien la sentencia sobre el hombre que está delante de ustedes hoy, en tal desgracia profunda como consecuencia de las cambiantes mareas del destino humano!"

"El señor Kinkel hizo este discurso en un momento en que veintiséis de sus camaradas estaban siendo condenados a muerte y fusilados por los mismos tribunales militares, hombres que se enfrentaron a las balas de una manera muy diferente a aquella con que el señor Kinkel enfrentó a sus jueces. Cuando, por cierto, se presenta como una persona bastante inofensiva, tiene toda la razón. Sólo se unió a su partido por un malentendido, y sería una pieza de crueldad bastante sin sentido, si el Gobierno prusiano quisiera mantenerlo en la cárcel por más tiempo"²⁰.

Los grandes hombres del exilio realiza el juicio de Kinkel por segunda vez, por la vía de la literatura, que consiste, esencialmente, en una parodia comunista.

²⁰ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Gottfried Kinkel*. En <https://marxists.anu.edu.au/archive/marx/-works/1850/04/kinkel.htm>. La traducción es mía.

El procedimiento que desmonta fragmentos de su biografía para incinerarlos en la mofa de novelas de fines del S. XVIII, plantea vinculaciones extrañas entre historia y escritura. Kinkel representa el espíritu de la completa entrega vital a los deudos, la encarnación cansina de un pasado consagrado, incapaz de asumir la radicalidad de la revolución planteada. Pertenece a aquellos hombres que “en épocas de crisis, es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con ese disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal”²¹.

La profunda afinidad electiva entre historia y literatura es imposible de encajar aquí en esquemas binarios; la separación formal se supera. Al presentar a *Heinrich von Ofterdingen*, *Werther* y *Siegwart*, como fantasmas culturales que habitan en el papel revolucionario de Kinkel, la fugacidad de la mofa consigue la crítica de la literatura del pasado por medio de su encarnación histórica presente, y la crítica del presente por medio de la herencia literaria.

A pesar de la opinión de Löwy²², Marx tenía una aversión definida por el romanticismo, sobre todo por la exacerbación de la figura del genio poético, y en general por la postulación de cualquier tipo de subjetividad autónomamente formada. Sin dudas, Gottfried Kinkel era el mejor postulante alemán, durante la revolución de 1848, para proyectar la imagen arquetípica del genio poético, y es por lo tanto el blanco preferencial de la sátira.

Aunque la posteridad no ha contado a Gottfried Kinkel entre los escritores alemanes de importancia, fue el poeta y héroe del 48 alemán. Marx lo presenta como un “Siegwart” democrático, es decir, como una suerte de regresión acomodaticia a figuras de la “literatura de la sensibilidad” (*Literatur der Empfindsamkeit*) del siglo XVIII. En la presentación satírica, Kinkel se transforma en *Siegwart*, el protagonista de la novela lacrimógena de Miller²³. La historia de *Siegwart* consumó el estilo de los textos de consuelo, que, si bien como género podrían remontarse a

²¹ Karl MARX, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, op. cit.

²² Michael LÖWY, *La teoría de la revolución en el joven Marx*. Buenos Aires: Herramienta, 2010, págs. 16-17.

²³ Johann Martin MILLER, *Siegwart, eine Klostersgeschichte* (1776), http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/miller_siegwart02_1776.

Séneca y aún a los griegos, a fines del siglo XVIII se destacó por un énfasis lúdico en el acercamiento a la experiencia del duelo²⁴.

La “literatura de la sensibilidad” a la que pertenece la novela de Miller, hunde sus raíces en las experiencias religiosas de fines del siglo XVIII, sobre todo en el pietismo. Tras el barroco, el pietismo expresó en la literatura alemana los esfuerzos protestantes por una renovación e intensificación de la vida religiosa y por una concentración temática en la intimidad de la vida emocional. La novela sentimental de Miller es indicativa del deleite de la clase media lectora de la época, por los sentimientos luctuosos y la escenificación moralizante de las experiencias dolorosas de la vida privada. Es instructiva la descripción que Heine hace de este clima cultural de comienzos del S. XIX:

“Las condiciones políticas de Alemania eran todavía especialmente favorables para la orientación cristiana alemana a la antigua. La necesidad enseña a orar, dice el refrán, y nunca la necesidad en Alemania fue mayor; de ahí que el pueblo nunca fuera más propenso a orar, a la religión y al cristianismo. Ningún pueblo abriga más devoción por sus príncipes que los alemanes y la imagen lamentable de los príncipes vencidos, a quienes vieron arrastrarse ante Napoleón, más que el penoso estado del país por la guerra y la dominación extranjera, era lo que afligía a los alemanes del modo más insoportable; todo el pueblo se asemejaba a aquellos sirvientes ancianos y fieles de las grandes casas, que sienten todas las humillaciones que deben soportar sus misericordiosos señores, todavía más profundamente que estos mismos, y derraman a escondidas sus más amargas lágrimas cuando hay que vender, por ejemplo, la señorial vajilla de plata, e incluso utilizan a escondidas sus pobres ahorros para que las burguesas velas de sebo no sean colocadas en la mesa señorial en lugar de las nobles velas de cera, tal como lo vemos con profunda emoción en los antiguos dramas. La aflicción general encontró consuelo en la religión, y surgió una resignación pietista a la voluntad divina, única de la que se esperaba ayuda”²⁵.

La novela de Miller, verdadera encarnación del espíritu pietista, llegó a ser muy exitosa entre un amplio público de lectores, al punto que puede ser tomada como emblemática de su época: “Tanto como ofrece al lector acontecimientos providenciales de duelo y la perspectiva de reunión más allá de la tumba, la popular novela

²⁴ Anna RICHARDS, *The sentimental novel as Trostschrift: Johann Martin Millers Siegwart. Eine Klostersgeschichte* (1776). Birkbeck: University of London, Publications of the English Goethe Society 79 (3), 2010, págs. 147-158.

²⁵ Heinrich HEINE, *La escuela romántica*. Buenos Aires: Biblos-Unsam, 2007, pág. 61

de Miller, *Siegwart* (1776) establece el sentido de una virtual comunidad de simpatía y ofrece al lector la oportunidad catártica de disfrutar del dolor, de distraerse con el placer estético del texto”²⁶. Seguimos de Ana Richards el argumento novelesco: “Los personajes en *Siegwart* están afligidos por muchas pérdidas. La madre y hermana del héroe epónimo están muertas cuando empieza la novela y sus amigos Sophie y Gutfried y su padre mueren en el curso de ésta.” Además, la hermosa Marianne, amada de *Siegwart*, ha sido destinada por su padre a otro hombre. Ella decide entonces entrar en un convento y muere al poco tiempo, según cree *Siegwart*. Pero la astucia del melodrama iba a hacerle vivir dos veces a *Siegwart* la muerte de Marianne: en realidad, ella aún está viva, pero *Siegwart* sólo lo descubre cuando, habiendo tomado los hábitos él mismo, es llamado a un convento cercano para escuchar la confesión moribunda de una desconocida, que no es otra que la amada Marianne. No mucho después *Siegwart* muere sobre su tumba.

Anna Richards sostiene que este tipo de literatura de consuelo servía a los fines de producir una catarsis moralizadora de los sentimientos de pérdida, y contribuía a la edificación y consolación de las desgracias personales del público lector.

En sentido político general, tal tipo de literatura sólo podía contribuir a la aceptación contemplativa de las adversidades, a una tolerancia mayor de la infelicidad colectiva y a la limitación emotiva en la esfera privada. Este tipo de literatura intimista corresponde a la idealización de la sobriedad de la vida burguesa al estilo de *Biedermeier*, una de las tendencias pregnantes del período de la restauración monárquica.

“La restauración –es decir, la época que se inicia en el Congreso de Viena (1815) y que se cierra con los levantamientos de marzo de 1848– constituye un período atravesado por tendencias contradictorias; circunstancia que se traduce, en el campo de la literatura, en una polarización entre, por un lado, tendencias intimistas y quietistas que revelan una cierta medida de resignación apolítica y adaptación a las circunstancias contemporáneas, y que fueron designadas por la historiografía literaria alemana con el término de *Biedermeier*, y por otro, tendencias políticamente comprometidas, que encuentran su expresión más significativa en la lírica y en el periodismo, y a las que la crítica asignó el término *Vormärz*”²⁷.

²⁶ Anna RICHARDS, *The sentimental novel as Trostschrift*, op. cit., pág. 6.

²⁷ Introducción de Miguel Vedda a Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2013, pág. 9.

Marx, Dronke, Engels, Freiligrath, se colocan del lado de la politización de la literatura que entonces representaban Heine y la *Joven Alemania*, contrariamente a las tendencias religiosas, pasivas y arcaizantes del sentimentalismo romántico.

Kinkel se transforma, en la presentación satírica, en una figura alegórica de las tendencias tradicionalistas de la cultura, personaje ecléctico formado por apareamiento de varios autores: su imaginación utópica se nutre de los ensueños de la “flor azul” de Novalis, su fantasía erótica de escenas de *Wilhelm Meister* de Goethe, su sensibilidad política, de la resignación luctuosa de Miller. El suplicio de la biografía al que los comunistas someten a Kinkel, no carece de corolario político. Lo propio de Kinkel es justamente no ser nada propio. Todas sus vivencias han sido moldeadas por escenas de una literatura consagrada; más que una vida auténtica, la de Kinkel es una vida asegurada en una herencia sin inventiva.

Lejos de deducir mecánicamente la superestructura desde la base económica, la tesis interpretativa que subyace a *Los grandes hombres del exilio* es que la literatura contribuye, por medios y efectos que le son específicos, a conformar personajes no sólo ficcionales sino también históricamente vivos.

En los albores del capitalismo, la literatura parece haber alcanzado una dimensión performativa, más decisiva que la que tuvo nunca antes. Motivos novelescos de fines del siglo XVIII -la impotencia suicida de Werther, la separación y muerte de la amada en Siegwart- parecen haber preparado, por vía de la ilustración literaria, una emotividad proclive al drama de la resignación y a la fatalidad de la derrota. Tal preparación cultural adelantaba el pathos necesario para soportar los reveses políticos. La cita histórica de la literatura es, entonces, fatídica, lejos de auspiciar la apertura hacia lo nuevo histórico, milita activamente por su clausura.

4 “GRANDES HOMBRES”, ESPÍAS Y COMUNISTAS.

Tras el fin las revoluciones europeas del 48, llegó a Inglaterra una emigración variopinta de refugiados políticos, que fue acogida con tolerancia liberal por las leyes inglesas, de modo que pudo establecerse en Londres una activa sociabilidad pública, en relativa calma y libertad de expresión. *Los grandes hombres del exilio* está dedicado especialmente a los emigrados alemanes, mientras que los emigrados franceses Ledru Rollin, Luis Blanc o el italiano Mazzini, aparecen como personajes secundarios en la crítica a los compatriotas germanos.

Los refugiados alemanes constituyeron una comunidad de comunicación apenas similar al medio inglés que los rodeaba. En las condiciones de templanza de la lucha de clases a las que debieron adecuarse en el extranjero, la identidad de asilados políticos permitió la convivencia de un amplio espectro de personajes pintorescos, entrenados en acciones insurreccionales y en la política de agitación antimonárquica; algunos de ellos oriundos de la cultura universitaria predominantemente filosófica, otros de la sediciosa cultura plebeya nacida entre los últimos artesanos y los primeros obreros rojos.

Los emigrados alemanes en Londres conformaron una bohemia de habitantes de ningún sitio, propensos a representar ahora, en el escenario transformado de la próspera capital británica, los últimos destellos de una identidad de signo declinante. Un observador local de este mundillo estafalario los describe con viveza: “De acuerdo con el conocido comentador de la vida londinense, George Augustus Sala, que escribe en 1859, se podía encontrar (a los emigrados) en los alrededores de la *Oxford Street*, cerca de *Leicester Square* en el laberinto de calles tortuosas, entre *Saint Martin’s Lane* y *Saint Mary’s Church*, en *Soho*. Sala describía sus actitudes y formas de vida en su bosquejo de *Herr Brutus Eselskopf* (señor Brutus Cabeza de Asno), tabernero, y en su época, “general de brigada”. A primera vista, la taberna de *Eselskopf* se asemejaba a cualquier otra, aun cuando el propietario usaba una capa turca con borlas azules y una barba y bigotes de magnitud prodigiosa. Pero luego de “cinco minutos como clientes”, las diferencias se volvían suficientemente claras. La salita de atrás de *Herr Eselskopf*, estaba llena a la mañana, a la tarde y a la noche, por extranjeros bajo nubes políticas de distintos niveles de densidad y en una nube de parejo espesor y de tabaco fuerte que escapaba, en humo multiforme, de pipas de diseños excéntricos. Entre los clientes leyendo al lado del fuego *Allgemine Zeitung* y *Ost Deutsch Zeitung*, y en ocasiones farfullando invectivas contra las testas coronadas de Europa, Sala elige a “aquel valiente republicano”, *Spartakus Brusck*, primer doctor de filosofía de la universidad de Heidelberg. Entonces éste no tenía paga “pero con un rango de militar ascendido por su valentía, estuvo detrás de una barricada formada por un ómnibus, dos carros de agua y seis adoquines en Frankfurt... luego de París, republicano rojo, fabricante de fósforos de Lucifer, afiliado a varias sociedades secretas, profesor de química, contratista para la pavimentación de carreteras, portero en un internado y por último... promotor de una patente

para extraer vinagre del albayalde, propietario de un negocio de cigarrillos, profesor de esgrima, recientemente, fuera de cualquier tipo de ocupación”²⁸.

Sabine Freitag señala las dificultades de adaptación al mundo inglés que padecieron los emigrados alemanes del 48, en virtud no sólo de la diferencia idiomática, sino también de obstáculos psicológicos que provenían del hecho de que, a mitad del siglo XIX, la mayoría de los refugiados²⁹ pensaban que la derrota era un interregno superable en breve, tras el cual podrían retornar a la actividad política en la patria. La falta de cumplimiento de esta perspectiva implicó, para algunos, la decepción melancólica de la revolución perdida. Varios prosiguieron, en cambio, como si nada hubiera pasado, cultivando en el *ethos* privado las tendencias formativas del proceso revolucionario, abstrayéndolas y convirtiéndolas en móviles psíquicos autónomos, en disposiciones subjetivas individuales, lo que les permitía unirse con la aureola del líder y usufructuarla en provecho propio.

“Sintiéndose como pez fuera del agua, forzados al ocio y a la inactividad luego de un excitante período de compromiso político en la patria, muchos exiliados políticos se sintieron frustrados y buscaron oportunidades para jugar nuevamente un rol importante, a pesar de que estas oportunidades eran muy limitadas. Particularmente en círculos intelectuales, la crisis psicológica de la sociedad de emigrados producía tensiones, y el problema principal persistió a lo largo de los años: había demasiados caciques y demasiado pocos indios. Todos querían jugar un rol dirigente”³⁰.

Las tensiones entre “los grandes hombres” estallaron cuando se planeó una gira a EEUU para recaudar “fondos revolucionarios”, con los que esperaban forjar los gobiernos democráticos del porvenir. El desatino de la empresa redundaría en la solidificación de la posición marginal de esta bohemia de exiliados, sumida en impotente enajenación política.

²⁸ Gared Stedman Jones, prefacio a Christine LATTEK, *Revolutionary Refugees: German Socialism in Britain, 1840-1860*. New York: Routledge, 2006, pág. X. La traducción es mía.

²⁹ No parece haber estado tampoco claro para la Liga de los Comunistas, hasta bien entrado el año 1850, que el reinicio de un proceso revolucionario en Europa se aplazaría por varias décadas. Marx, Engels y los miembros de la Liga, enviaron a Heinrich Bauer a Alemania con la misión de reorganizar las fuerzas del grupo. En la Circular del Comité Central a la Liga Comunista de marzo de 1850 se refiere a esta decisión en estos términos: “Esta reorganización sólo puede ser lograda por un enviado especial, y el Comité Central piensa que tiene una gran importancia el hecho de que nuestro delegado debe estar en viaje en el momento en que un nuevo alzamiento es inminente”. https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/50_circ.htm

³⁰ Sabine FREITAG (ed.), *Exiles from european revolutions. Refugees in Mid Victorian England*. New York: Berghahn Books, 2003.

El hecho de no poder vivir a tono con la sociedad londinense, donde el alzamiento del 48 apenas había tenido resonancia, y de pretender, sin embargo, testimoniar allí, con su forma de vida, la utopía de una revolución extranjera derrotada, no podía sino acentuar los rasgos bohemios de los exiliados, que no pertenecían, en realidad, ya a ningún sitio. El exilio acentuó su condición de *outsiders*. Sin embargo, muchos de ellos habían sido ya claramente *outsiders* en sus países de origen: intelectuales y artistas marginales, obreros y artesanos del comunismo de Weitling, conspiradores, y espías la revolución proletaria, se codeaban en las tabernas de la sedición parisina, con la ilegalidad conjurada y el trato con la policía.

En los fondos más sombríos de la bohemia francesa, Luis Napoleón había reclutado su *Sociedad del 10 de Diciembre*, de la cual cabe decir, como Traverso, “las tentaciones de la corrupción, la delación y la traición” surgían de la pobreza de sus integrantes. “Sus confines inciertos favorecen la infiltración de los agentes de policía. En la frontera con los bajos fondos la bohemia se codea con los delincuentes y soplones, suele encontrarse mezclada con un subproletariado a merced de los demagogos, que constituye la base de todo movimiento nacionalista y populista”³¹.

Los exiliados llevaron consigo a Londres, camuflados entre los sobrevivientes, algunos espías que rodeaban su entorno más íntimo. En la breve noticia sobre el espionaje que rondaba al pequeño círculo de Marx durante los prolegómenos de la detención de los comunistas en Colonia³², se revela la constante introducción de espías dentro del ambiente de los refugiados; algunos de ellos, como Banya, a medias revolucionario, a medias soplón, logró burlar a Marx lo suficiente para arrancarle una copia del texto que suponía importante para la policía; Hirsch, en cambio, que había sido separado de la Liga de los Comunistas por sospecha de espionaje, estaba dispuesto a ir, cual Raskólnikov, del crimen a la delación autoculpable.

Tras la escisión de Willich y Schapper, en 1850, quienes se unieron a la odisea kinkeliana por un préstamo democrático, “vino la detención en Hamburgo, primero de Nothjung y después de Haupt, quien traicionó a sus compañeros, denunciando los nombres de los que formaban el Comité Central de Colonia; él era el que había de servir en el proceso de testigo principal de cargo; pero sus parientes no quisieron pasar por esa vergüenza y lo expidieron a Río de Janeiro, donde más

³¹ Enzo TRAVERSO, “Bohemia, exilio y revolución: notas sobre Marx y Benjamin”, *Cosmópolis, figuras del exilio judeo-alemán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pág. 65.

³²En noviembre de 1852 fueron apresados y condenados seis miembros de la Liga Comunista por tentativa de alta traición, Röser, Bürgers y Nothjung a seis años; Reiff, Otto y Becker a cinco años, y Lessner a tres años de reclusión en una fortaleza.

tarde se estableció como comerciante, llegando a ser, en pago de sus méritos, primer cónsul general de Prusia y después de Alemania”³³.

La existencia de soplones dio aliciente adicional a la disolución de la Liga de los Comunistas producida a finales de 1852. Pero el factor decisivo que explica la decisión de Marx y Engels de disolver la Liga, fue la ausencia de perspectivas revolucionarias:

“En el transcurso de 1850, estas perspectivas fueron haciéndose cada vez más inverosímiles, y hasta imposibles. La crisis industrial de 1847, que preparara la revolución de 1848, había sido superada; había comenzado un nuevo período, hasta entonces nunca visto, de prosperidad industrial: quien tuviese ojos para ver y los usase, tenía que convencerse de que la tormenta revolucionaria de 1848 se iba disipando poco a poco”³⁴.

Las diferencias de criterio sobre el signo con que se abría la segunda mitad del siglo XIX, se revelaron irreductibles entre los exiliados comunistas y los demócratas radicales. La imposible convivencia entre el grupo de Marx y la bohemia de los exiliados muestra hasta qué punto es problemático vincular la autoconcentrada soledad intelectual de Marx en el *British Museum*, a la marginalidad ruidosa de los refugiados en Londres.

Traverso considera a Marx un miembro *sui generis* de la bohemia

“Con una mujer e hijos, Marx no corresponde, por cierto, al tipo del bohemio joven, estudiante y solitario, pero el marco material, antítesis de un decorado burgués victoriano o prusiano, evoca la atmósfera de la novela de Henry Murger. (...) Podríamos decir que si Marx era un bohemio no lo era por elección, sino, de acuerdo con el diagnóstico de Landauer, por necesidad. Su pertenencia a la bohemia de exiliados y revolucionarios no provenía de un impulso estético, era más bien el precio que había que pagar por una opción intelectual y política”³⁵.

Prawer³⁶, por su parte, al igual que Mehring³⁷, hacen hincapié, no en lo que emparentaba a Marx con el mundo de los exiliados, sino en las actitudes conscientes y delimitaciones prácticas que separaron dos maneras opuestas de habitar el exilio.

³³ Friedrich ENGELS, *Contribución a la historia de la Liga de los Comunistas*. En <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/1885-hist.htm>

³⁴ Friedrich ENGELS, *Contribución a la historia de la Liga de los Comunistas*. op. cit.

³⁵ Enzo TRAVERSO, “Bohemia, exilio y revolución: notas sobre Marx y Benjamin”, op. cit., pág. 91.

³⁶ Siegbert Salomon PRAWER, *Karl Marx and the World Literature*. op. cit., pág. 185.

³⁷ Franz MEHRING, *Carlos Marx. Historia de su vida*. México: Grijalbo, 1977, págs 201-235.

Contrariamente a lo que sostiene Traverso, fue, justamente, la opción intelectual y política de Marx la que lo apartó del pintoresco barullo sectario.

En la precisa medida en que sea posible diferenciar estratos, grupos sociales e individuos, según el *ethos* que profesan, es posible separar a Marx tanto de la bohemia intelectual de los deportados, como del lumpenproletariado londinense, con quien compartía las condiciones de una penuria material extrema. Un espía Prusiano, que rondaba la intimidad de Marx, informaba:

“Marx vive en uno de los peores –y por lo tanto uno de los más baratos– barrios de Londres. Ocupa dos cuartos. El que da a la calle es la sala de estar; el dormitorio está en la parte de atrás. En todo el departamento no hay ningún mueble limpio y sólido. Todo está partido en pedazos, con media pulgada de polvo encima de todo. Hay una gran y antigua mesa cubierta con un mantel y ahí están sus manuscritos y libros y diarios, así como los juguetes de los niños y los trapos y retazos de la cesta de costura de su esposa, diversas tasas con las asas quebradas, cuchillos, lámparas, un tintero, pipas holandesas, cajas de tabacos – en una palabra, todo desparramado en una misma mesa. Un vendedor de bienes de segunda, avergonzado, no sabría qué hacer con esa colección de cachivaches”³⁸.

Sin salario fijo, sin propiedad ni medios personales de vida, empeñando su saco, las sábanas, los muebles y la vajilla familiar, Marx y su familia dependían del escaso dinero que proveía la errática edición de sus obras, pero, en lo fundamental, de la ayuda de Engels. El aislamiento ascético de la esfera burguesa y de la sociabilidad recreativa de la bohemia, por un lado y el trabajo de 14 a 16 h. diarias en el *British Museum*, por el otro, podría dar pruebas de lo que, para Marx, dicho spinoseanamente, “puede un cuerpo”. Un “cuerpo” podía elaborar la teoría más potente con que contara la crítica social durante más de un siglo, pero ni uno ni dos ni un puñado de emigrados destacados, por su sola fuerza mental y corporal asociada, podían organizar prácticamente los gobiernos antimonárquicos del futuro. Esa tarea, históricamente compleja, dependía de condiciones materiales y corporales que exceden la escala de los individuos.

El *ethos* de la retracción de Marx a la esfera teórica, que acompañaba el repliegue de la lucha de clases, concuerda con la distancia programática respecto de “grandes hombres”, visionarios y bohemios, a la hace referencia, muchos años después, Engels:

³⁸ Citado por Peter STALLYBRASS, en *El saco de Marx*, en REMS, Año 4, n. 4 Nov. de 2011, pág. 70.

“... esta manera fría de apreciar la situación era para mucha gente una herejía en aquellos momentos en que Ledru-Rollin, Luis Blanc, Mazzini, Kossuth y los astros alemanes de menor magnitud, como Ruge, Kinkel, Gögg y qué sé yo cuántos más, se reunían en Londres para formar a montones los gobiernos provisionales del porvenir, no sólo para sus países respectivos, sino para toda Europa, y en que sólo faltaba recibir de los Estados Unidos el dinero necesario, a título de empréstitos revolucionarios, para llevar a cabo, en un abrir y cerrar de ojos, la revolución europea, y con ella, naturalmente, la instauración de las correspondientes repúblicas.”

La voluntad de individuos, aún de individuos extraordinarios, no se transforma en un factor histórico decisivo si no se ejercita sobre condiciones materiales específicamente críticas: bajo condiciones de

“prosperidad general, en que las fuerzas productivas de la sociedad burguesa se desenvuelven todo lo exuberantemente que pueden desenvolverse dentro de las condiciones burguesas, no puede ni hablarse de una verdadera revolución. Semejante revolución sólo puede darse en aquellos periodos en que estos dos factores, las modernas fuerzas productivas y las formas burguesas de producción, incurrn en mutua contradicción”³⁹, escribe Engels rememorando ese período.

Tal aserto era difícil de aceptar sin abandonar las galas de la “personalidad política”. Ampliada su imagen según egocéntricos restos mnémicos del fulgor revolucionario pasado, era imposible para los “grandes hombres” mensurar críticamente lo que en ellos era resonancia de la lucha de ayer, y lo que, con la derrota, en ellos también moría. Por lo demás, la sombra de heroicidad de los dirigentes sólo podía adquirir dimensión gigantesca contra el trasfondo de silencio de víctimas anónimas, a quienes expropiaban los fulgores y proezas colectivas del año 48.

5 LA RISA NO RECONCILIADA DE LOS VENCIDOS

Algunos comentaristas han catalogado a *Los grandes hombres del exilio* como un panfleto⁴⁰, pero sin duda esta circunscripción genérica no hace justicia al ingenio satírico, ni al impulso que cede la violencia panfletaria en comicidad farsesca.

³⁹ Friedrich ENGELS, *Contribución a la historia de la Liga de los Comunistas*, op. cit.

⁴⁰ Marx mismo se refiere a *Los grandes hombres del exilio* como un panfleto en *Hirschs Selbstbekenntnisse*, Werke, vol. 9, Berlín: Dietz Verlag, 1960, págs. 39-42.

Tinianov ha planteado que la parodia constituye un momento de ruptura con la tradición literaria precedente, al punto que su función parece constituir, justamente, el señalar la piedra de toque de una nueva concepción en la escritura... “allí donde haya corte, dice Tinianov, deberá haber parodia”. Ésta es “a la vez, el límite y la disolución de la vieja escuela, y el proceso de constitución de la nueva, que por un acto de violencia acude a relevarla”⁴¹.

Meta específica de los comunistas no parece haber sido la renovación de la literatura, pero si se entiende, en sentido estricto, la voluntad declarada de hacer una “crítica implacable de todo lo existente”, queda claro que la amistad de Marx con Heine, Freiligrath y Herweg, y en general, su propia incursión en un estilo de escritura “total”, por así decirlo –esto es, la conjunción laboriosa de ciencia, filosofía, literatura y política– dan muestras de que la forma literaria no constituía para él, meramente, un recurso estilístico. Más que un panfleto, *Los grandes hombres de exilio*, vale como un índice exhaustivo de que todo un período de la literatura y de la vida social había encontrado su punto límite. Por otra parte, como dice Bajtín “la risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo”⁴². No sería mera ocurrencia pensar que la risa de despedida que esta obra representa, abrió el camino a la investigación de *El Capital*.

Adorno y Horkheimer, planearon que la risa contiene, como posibilidad, un elemento liberador que supera la destructividad burlesca inferiorizante o el desparpajo nihilista que deja todo como está. La comicidad de la presentación de los héroes fallidos Kinkel, Ruge, Willich, Struve, permite liberar el contenido represivo que va de suyo en sus idealizaciones como “grandes hombres”, frente a los cuales empequeñecen las víctimas anónimas de las revoluciones del 48.

La parodia de estos “grandes hombres” no va dirigida a menospreciar a la víctima, como sucede, por ejemplo, en la parodia fascista del judío⁴³, sino a justipreciar un proceso histórico a escala humana real, sin dioses ni individuos sobrehumanamente esclarecidos. La detracción satírica no conlleva, sin embargo, una liquidación sin ternura del adversario: la risa los libera, también a ellos, del excesivo peso, cuasi-divino, que imaginaban tener sobre la historia.

⁴¹ Tynianov, citado por Alan PAULS en “Tres aproximaciones al concepto de parodia” en *Lecturas críticas I*, Buenos Aires, diciembre de 1980, págs. 7-14.

⁴² Mijail BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991, pág. 468.

⁴³ Theodor W. ADORNO Y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2006, pág. 228.

EL MATERIALISMO HISTÓRICO DE BENJAMIN: TRADICIÓN, DETENCIÓN Y DESTRUCCIÓN

Benjamin's Historical Materialism: Tradition, Detention and Destruction

PABLO SCOTTO BENITO*

pablo.scotto.benito@ub.edu

Recibido: 30 de septiembre de 2015

Aceptado: 13 de enero de 2016

RESUMEN

Este artículo constituye un acercamiento “sistemático” a las tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin; después de situar las tesis en el conjunto de la obra del autor, se propone una división de las mismas en tres grupos sucesivos, correspondientes a las tres grandes aportaciones o modificaciones que Benjamin realiza con respecto a la concepción de Marx; el objetivo es que este análisis pueda arrojar luz sobre un materialismo histórico sui generis, cuyo sorprendente método consiste en una secreta alianza con la “teología”.

Palabras clave: materialismo histórico; imagen dialéctica; lucha del proletariado; tradición de los oprimidos; progreso; detención del tiempo histórico; sociedad comunista; fuerza destructiva.

ABSTRACT

This paper constitutes a systematic approach to Benjamin's thesis *On the concept of history*; after indicating the place of the thesis inside the life's work of the author, I propose their division in three successive groups, corresponding to the three main contributions or modifications that Benjamin realizes regarding to Marx's conception; the objective is that this analysis could bring some light to an historical materialism sui generis, whose surprising methodology consists in a secret alliance with “theology”.

Key words: historical materialism; dialectical image; tradition of the oppressed; detention of the historical time; destructive force.

* Universidad de Barcelona.

1 INTRODUCCIÓN: UNA LECTURA SISTEMÁTICA DE LAS TESIS SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA

“En la obra de Marx pueden mencionarse tres conceptos fundamentales; el conjunto de su armazón teórico puede verse como el intento de soldar estos tres conceptos entre sí. Se trata de: la lucha de clases del proletariado, la marcha del desarrollo histórico (el progreso) y la sociedad sin clases. La estructura del concepto central se presenta en Marx de la siguiente manera: en el transcurso del desarrollo histórico, a través de una serie de luchas de clase, la humanidad arriba a la sociedad sin clases. – Pero la sociedad sin clases no debe concebirse como el punto final de un desarrollo histórico. – De esta concepción errónea surgió entre otras cosas, entre los epígonos, la idea de una “situación revolucionaria” que, como ha resultado evidente, no se presenta nunca. – Al concepto de la sociedad sin clases le debe ser devuelto su rostro auténticamente mesiánico, y esto en interés de la propia política revolucionaria del proletariado” (Ms-BA 1103)¹.

“Hay que insertar tres elementos entre los fundamentos de la visión materialista de la historia: la discontinuidad del tiempo histórico; la fuerza destructiva de la clase trabajadora; la tradición de los oprimidos” (Ms-BA 486)².

Las reflexiones de Benjamin *Sobre el concepto de historia* constituyen una forma peculiar de entender el materialismo histórico marxiano. Este artículo tiene como objetivo acercarse de un modo “sistemático” a una propuesta que es precisamente lo contrario: fragmentaria y centrada en el detalle. Que el acercamiento será sistemático significa: a) por un lado, que se intentará definir adecuadamente el papel que juegan las tesis en el conjunto de la obra del autor; b) por otro, que se analizará el texto dividiendo las tesis en tres grupos fundamentales, uno para cada uno de los tres “conceptos fundamentales” que Benjamin observa en el “armazón teórico” de Marx. Esta división tripartita será, inevitablemente, una “reconstrucción”, pero proceder de este modo parece lo más adecuado en este caso, pues, como dice Aguilera, “los textos que parecen entregarse a lo fragmentario, precisamente porque no proponen estructura de sentido con la que el intérprete pudiera penetrar (tampoco el fragmentarismo en cuanto estilo o concepción), requieren de recons-

¹ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, introducción y traducción de B. Echeverría, México, D. F.: Ítaca, 2008. Para los números de página de las citas se ha seguido la siguiente versión web de la obra: http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre_el_concepto_de_historia.pdf (última consulta: 18/12/2015). Para esta cita: págs. 40-41.

² *Ibid.*, pág. 63.

trucciones que apunten al conjunto, para que brille con luz propia el detalle y su significado, para juzgar la verdad o falsedad del detalle”³.

Explicar el lugar que ocupan las tesis en la obra inconclusa de Benjamin tiene como objetivo no olvidar las pretensiones del autor respecto a la función de las mismas: debían ser el “constructo teórico” que diera fundamento a una historia revolucionaria de la Modernidad, debían constituir la exposición de un “materialismo histórico” adecuado a un socialismo verdaderamente revolucionario. Solo teniendo esto en cuenta se podrá entender adecuadamente la profunda relación existente entre el materialismo histórico de Marx y estas tesis de Benjamin, así como aquello que la teoría de este último tiene de particular.

La peculiaridad del materialismo histórico de Benjamin reside en dos aspectos fundamentales, que podemos separar con fines analíticos pero que en realidad resultan indisolubles. Uno ya ha sido sugerido: el singular estilo del autor. Que nuestro enfoque sea sistemático no quiere decir que se pase por alto la dimensión metafórica del texto. Habrá que prestar una atención prioritaria a las “imágenes dialécticas” que aparecen en la obra, pero no para detenernos en sus encantos o dejarnos llevar por sus sugerencias, sino para determinar qué papel juegan en relación al conjunto.

La segunda peculiaridad no es ya estilística, sino de contenido. Benjamin inserta tres elementos en el constructo teórico del materialismo histórico: a) la importancia de la tradición de los oprimidos, b) una concepción discontinua del tiempo histórico y c) una estrategia revolucionaria que ponga en primer plano la fuerza destructiva de esta clase oprimida. Estos elementos se corresponden con los tres “conceptos fundamentales” (según Benjamin) de dicha teoría: a) la lucha del proletariado como clase, b) el desarrollo histórico o progreso y c) la sociedad comunista; y suponen modificaciones importantes en cada uno de ellos.

Defenderé en este artículo que resulta posible hacer una lectura de las tesis *Sobre el concepto de historia* partiendo de una división de las mismas en tres grandes grupos sucesivos, correspondientes a cada una de las cuestiones centrales del marxismo en las que Benjamin introduce sus modificaciones: a) las tesis II-VIII, en las que hay un énfasis mayoritario en el *pasado*, tratan de conectar la lucha del proletariado con la de los antepasados vencidos; b) las tesis IX-XV, en las que se observa una atención especial a la cuestión del *progreso*, intentan establecer una concepción

³ Antonio AGUILERA, “Sobre el concepto de la historia en Benjamin”, *La Ortiga*, “Tras el ángel de la historia”, nº 25-27, Editorial Limite, 2000, pág. 42.

del tiempo histórico que permita entender el verdadero progreso como detención o interrupción del “desarrollo” occidental; c) por último, las tesis finales, de la XVI al Apéndice B, en las que la cuestión del *presente* es predominante, intentan situar la sociedad comunista aquí y ahora, en lugar de en un futuro lejano; intentan entenderla como una posibilidad siempre presente en la fuerza destructiva de los oprimidos.

Estas tres modificaciones que introduce Benjamin en el materialismo histórico pretenden alejarlo de las interpretaciones propias del marxismo “ortodoxo” de su tiempo. La crítica, empero, no pretende situarse “fuera” del marxismo, sino que se hace en nombre de un materialismo histórico “profundo” o “revolucionario”, como lo llama Echeverría⁴. El planteamiento de Benjamin supone la construcción de un materialismo histórico *sui generis* que, sin embargo, coincide con Marx en el tratamiento de dos de los tres “conceptos fundamentales” del materialismo histórico: más allá de las diferencias de estilo y de los énfasis, Marx y Benjamin tienen más puntos en común que divergencias tanto en la cuestión de la lucha del proletariado como en la forma de entender la sociedad comunista.

En lo que Benjamin se separa más claramente de Marx es en el asunto del progreso, aunque también aquí es necesario, y lo haremos más adelante, distinguir bien entre Marx y el marxismo. En cualquier caso, Benjamin, a diferencia de Marx, critica sin ambages el ideal occidental de progreso y, para ello, pone en el punto de mira la concepción misma de “tiempo histórico” que implica dicho ideal de progreso. Su conclusión es radical: hay que detener el tiempo histórico. La forma en que el materialista histórico puede contribuir a ello, según Benjamin, es la creación de “imágenes dialécticas”. Se observa aquí la indisociabilidad, de la que hablábamos antes, entre el peculiar estilo de Benjamin y su peculiar construcción teórica.

Esta nueva concepción del tiempo histórico y la idea de detenerlo a través de imágenes dialécticas constituyen lo más característico de su propuesta y “radicalizan”, a su vez, la forma de entender la lucha del proletariado y la sociedad comunista. Como ya hemos dicho, las coincidencias con Marx son importantes, pero Benjamin parece ir siempre un paso más allá: de entender el proletariado como parte de una tradición oprimida (Marx) se pasa a la idea de la *solidaridad* con los antepasados (Benjamin); de la sociedad comunista como idea que favorece, y no que impide, la lucha en el presente (Marx), se pasa a una idea de tiempo mesiánico,

⁴ Bolívar ECHEVERRÍA, “Benjamin, la condición judía y la política”, introducción a *Tesis sobre la historia*, op. cit., págs. 6 y 13.

entendido como la siempre latente posibilidad de *redención* de los oprimidos y de derrota del Anticristo (Benjamin). Estas novedades de estilo y contenido, como ya se habrá podido entrever, remiten a una conjunción de materialismo histórico y teología.

En resumen, son dos las tesis principales que se defenderán en este artículo: a) las tesis *Sobre el concepto de historia* pueden leerse como una triple *aportación* que Benjamin hace al materialismo histórico, con el objetivo de alejarlo del marxismo supuestamente “ortodoxo”, pero realmente contrario a Marx; b) desde esta división tripartita, la propuesta de Benjamin se muestra a su vez como una triple *modificación* del materialismo histórico de Marx mismo; en este sentido, la clave para entender lo que tiene de novedad la propuesta de Benjamin con respecto a Marx reside en su nueva concepción del tiempo histórico y en la idea de su *detención*; solo desde aquí adquieren sentido el énfasis puesto en los *antepasados muertos* o la idea de que la función de la sociedad comunista es iluminar la zona de lo que merece ser *destruido*; solo así, en definitiva, adquiere sentido la paradójica alianza que establece Benjamin entre materialismo histórico y teología.

2 LAS TESIS EN LA OBRA DE LOS PASAJES: LA LUCHA CONTRA LAS FANTASMAGORÍAS DEL CAPITALISMO

Sobre el concepto de historia no es una obra preparada para su publicación, sino una suerte de “borrador”, si bien es cierto que en una fase bastante avanzada. Benjamin lo compuso entre fines de 1939 y comienzos de 1940, a partir de distintos papeles, compilados al menos desde 1937, año de la publicación del ensayo sobre Fuchs⁵. Las tesis fueron publicadas en 1942 en Los Ángeles, editadas por Adorno, dos años después de que Benjamin se quitase la vida en Portbou, al ser detenido por la policía fronteriza franquista, en su intento de huir del nazismo en dirección a América.

La finalidad de estas tesis, según podemos saber por la propia correspondencia de Benjamin, era la de servir como “armazón teórico” para su proyecto fundamental: una historia crítica de la génesis de la sociedad moderna. Actualmente conocemos dicho proyecto, inconcluso, como la *Obra de los Pasajes*. Su objetivo era per-

⁵ Walter BENJAMIN, “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en *Obras*, edición de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, edición española de J. Barja, F. Duque y F. Guerrero, libro II, vol. 2, “Ensayos literarios y estéticos (cont.)”, Madrid: Abada, 2009, págs. 68-109.

mitir el conocimiento –o favorecer la experiencia– de la esencia de la modernidad capitalista, dirigiéndose para ello a su pre-historia, al siglo XIX y, más concretamente, a su capital, París.

La *Obra de los Pasajes* está constituida fundamentalmente por un conjunto de citas, en diferentes idiomas, acompañadas por una serie de anotaciones de Benjamin, además de dos “proyectos”, conocidos como las memorias del 35 y del 39, que llevan por título “París, capital del siglo XIX”⁶. Uno de los capítulos proyectados es “Baudelaire o las calles de París”, en el que Benjamin comienza a centrarse de un modo especial a partir de 1937. De este trabajo acaba surgiendo la idea de un nuevo libro, que constituiría una especie de modelo en miniatura de la *Obra de los Pasajes*, pero centrado en el poeta. Se trata de “Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo”, que habría de constar de tres partes. Finalmente, Benjamin solo escribe la segunda, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938), transformada, tras la crítica de Adorno, en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939)⁷.

Este cambio de proyecto podría entenderse como una rebaja de las expectativas por parte de Benjamin: de pretender elaborar toda una historia del siglo XIX, centrada en París, acabaría conformándose con una –más modesta– crónica de la capital francesa durante el imperio de Napoleón III, centrada en la figura del poeta Baudelaire. Sin embargo, esta conclusión se muestra precipitada cuando se entiende el nuevo modo de hacer historia que Benjamin maneja desde 1937, y que se intentará ir clarificando a lo largo de este artículo. Por el momento, basta decir que de un proyecto centrado en los pasajes —más bien, galerías acristaladas— de París, en tanto que “acuarios humanos”, modelos en miniatura de la sociedad moderna, se pasa a una perspectiva que, sin excluir necesariamente el enfoque anterior, se caracteriza más bien por presuponer una nueva concepción del tiempo histórico –atacando con ello los cimientos de la moderna confianza en el progreso–. Ahora no se trata tanto de buscar “modelos”, microcosmos que puedan contener en su interior al macrocosmos, como de aislar “mónadas” de “tiempo pleno” del pasado, para ponerlas al servicio del cambio revolucionario del presente. Estas últimas afirmaciones pueden parecer algo enigmáticas, pero espero se vayan clarificando a medida que avance la exposición. Más concretamente, volveremos sobre esta cuestión

⁶ Walter BENJAMIN, “París, capital del siglo XIX”, en *Obras*, op. cit., libro V, vol. 1, “Memorias”, 2013, págs. 53-74 (memoria del 35) y 75-99 (memoria del 39).

⁷ Walter BENJAMIN, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras*, op. cit., libro I, vol. 2, 2008, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”, págs. 205-259.

al explicar la tesis XVII, pues consideramos –y así lo expresa Benjamin en una carta a Gretel Adorno en 1940– que puede dar la clave para entender la conexión de las tesis *Sobre el concepto de historia* con otras obras del último período del autor.

De la importancia central que tienen las reflexiones en torno a Baudelaire y de su vinculación con las tesis da buena cuenta la correspondencia de Benjamin. El 24 de enero de 1939 escribe a Horkheimer:

“He estado dedicado a Turgot y a algunos otros teóricos para seguirle la pista a la historia del concepto de progreso. Me centro, en la parte referente a la teoría del conocimiento, en el conjunto del ensayo sobre Baudelaire de cuya revisión le he informado a Teddie Wiesengrund [Adorno] en la última carta. Para ello, resultará crucial la cuestión del concepto de historia y del papel que juega en ella el progreso”⁸.

En otra carta dirigida a Horkheimer del 22 de febrero de 1940, esta vez haciendo ya referencia directa a *Sobre el concepto de historia*, escribe:

“Siento que las circunstancias no me permitan tenerle, por el momento, tan directamente al corriente de todos mis trabajos como quisiera y como usted tiene el derecho de exigir. Acabo de terminar un conjunto de tesis sobre el concepto de Historia. Estas tesis se ocupan, por un lado, de las ideas que se encuentran esbozadas en el capítulo I del artículo sobre Fuchs. Por otro lado, han de servir como armazón teórica al segundo ensayo sobre Baudelaire”⁹.

Las tesis son, pues, la “teoría del conocimiento” o el “armazón teórico” correspondiente a las ideas expuestas en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, entendiendo este texto como parte de un proyecto más amplio –la elaboración de una historia crítica de la sociedad moderna–, el cual va sufriendo modificaciones con el paso de los años. No cabe duda de que tiene lugar una importante evolución intelectual en Benjamin desde que iniciara la *Obra de los Pasajes* en 1927 hasta la redacción de las tesis en 1939-1940. Es por esto que resulta más adecuado, para situar el lugar que ocupa *Sobre el concepto de historia* en el conjunto de su obra, atender preferentemente a la memoria del 39 y al texto sobre Baudelaire. Lo más característico de este último período seguramente sea una nueva concepción del tiempo histó-

⁸ Citado en José SÁNCHEZ SANZ y Pedro PIEDRAS MONROY, “A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las *Tesis de filosofía de la historia*”, *Duererías. Analecta Philosophiae. Revista de filosofía*, 2ª época, nº 2, pág. 9.

⁹ *Ibid.*

rico, que supone un nuevo enfoque en la perspectiva materialista que Benjamin adopta consecuentemente desde principios de los años 30¹⁰.

Por tanto, si hay que poner un nombre a la teoría expuesta en las tesis, en mi opinión el más adecuado es el de “materialismo histórico” (como ya he señalado en la introducción, y como el propio Benjamin sugiere), aclarando que se trata de un materialismo histórico peculiar, cuya novedad fundamental es una crítica radical a la idea de progreso¹¹. Este materialismo histórico *sui generis* es la “estructura” que arroja luz sobre esos dos trabajos de última época (Baudelaire y memoria del 39), que no son otra cosa que dos realizaciones del gran proyecto vital de Benjamin: la *Obra de los Pasajes*. Esto no significa que la interpretación de las tesis deba quedar restringida o aprisionada en modo alguno. Lo mismo vale decir con respecto al esquema de lectura que propondremos más adelante (la división de las tesis en tres grandes grupos): se trata simplemente de un intento por atender al sentido integral de las tesis, para que la variedad de matices y de detalles brillen con más fuerza gracias a su inserción en este conjunto¹².

Lo que procuramos, en definitiva, al considerar las tesis como la exposición que hace Benjamin de su materialismo histórico, es mostrar la relación existente entre la nueva forma de hacer historia que en ellas propone, y cuyo “antecedente” es “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” (1937), con una perspectiva materialista para el estudio de la sociedad moderna que viene de más atrás, pero que sufre importantes modificaciones con este nuevo enfoque. Esta nueva forma de hacer historia se caracteriza, como ya hemos apuntado, por una nueva concepción del tiempo histórico. Esta aparece en las tesis como una alternativa a la concepción del

¹⁰ Cfr. Roberto RETAMOSO, “Walter Benjamin y la perspectiva materialista en el análisis de Baudelaire”, *La Trama de la Comunicación*, n° 1, 1996, 17-36.

¹¹ Acompañando a esta crítica de la fe en el progreso, característica de la concepción de la historia del “historicismo”, aparece en las tesis otra crítica más velada, que se dirige contra la supuesta “alternativa” a esta versión oficial: la idea del eterno retorno de lo mismo. Si el “fatalismo” (de *fatum*) del progreso aparece con claridad en las tesis, en las figuras del historicismo y la socialdemocracia, el “fatalismo” del eterno retorno al que se opone Benjamin hay que buscarlo más bien en la memoria del 39, en la figura de un Blanqui (el gran líder revolucionario) que se resigna desesperanzado: “para toda la eternidad, se fracasará” (véase Auguste BLANQUI, *La eternidad por los astros*, traducción de M. Martínez, Buenos Aires: Colihue, 2002). A ambas concepciones opone Benjamin su forma de hacer historia, fundamentada en una nueva concepción del tiempo histórico, un tiempo no-homogéneo y no-vacío.

¹² Es necesario señalar aquí que no se hablará en este artículo de la influencia en Benjamin del surrealismo ni tampoco de la teología judía, especialmente importante a través de las figuras de Gershom Scholem y Franz Rosenzweig. El motivo no es otro que el de limitarnos a la pretensión de este ensayo: proponer una lectura sistemática de las tesis, mostrando con ello las conexiones que guardan con el materialismo histórico marxiano.

tiempo histórico -“homogéneo y vacío”- que está detrás de la fe ciega en el progreso característica de la Modernidad. La idea fundamental es que esta nueva concepción del tiempo permita “detener” el curso de la historia: permita trasladar al presente aquello que había sido pasado por alto y producir así un cambio revolucionario. La forma en que el historiador materialista, o el materialista histórico, puede llevar a cabo esta detención es mediante la creación de “imágenes dialécticas”. Parece, pues, que algo fundamental se está jugando en la poco ortodoxa forma que tiene Benjamin de escribir. Nos ocuparemos ahora brevemente de ella.

En la *Obra de los Pasajes*, Benjamin pretende componer una imagen “objetiva” de la Modernidad por medio de la yuxtaposición de textos, rechazando la perspectiva subjetiva del narrador y, por supuesto, abandonando también la creencia en una experiencia privilegiada del intelectual crítico¹³. No se pretende “instruir” o “iluminar” al lector mediante argumentos claros y bien contruidos, sino despertar la vivencia del *shock*, llevar a la consciencia colectiva los traumas vividos por la sociedad moderna.

Para entender esto, lo mejor es acudir a los textos sobre Baudelaire, al que Benjamin caracteriza como la “conciencia” de la multitud. Dice Cueto:

“El habitante de la gran urbe recibe estímulos que no puede procesar. Al no poder captar lo que él mismo experimenta, todo un ámbito de su vida le resulta ajeno. La masa es incapaz de tomar conciencia de sí misma. El poeta, en cambio, recorre la multitud recogiendo lo que a ella se le escapa. Sin embargo, no cumple una función catárquica ni redentora. La referencia del poeta al inconsciente colectivo no es reconciliadora, sino crítica: señala su condición alienada”¹⁴.

Dicho con otras palabras: “El poeta retiene en su memoria las experiencias que la colectividad no ha podido procesar y las enfrenta en su poesía”,¹⁵ siendo con ello la conciencia de todos los *shocks* de su época, pero no por ello se convierte en el “profesor” de las masas. “La poesía de Baudelaire no puede ser edificante ni políticamente constructiva”¹⁶; no “extirpa el mal”, sino que enseña al sujeto a “vivir con él”.

¹³ Cfr. Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, traducción de N. Rabotnikof, Madrid: Visor, La balsa de la Medusa, 1995, págs. 241-277.

¹⁴ Vicente CUETO, “El poeta y la multitud. ‘Sobre algunos temas en Baudelaire’ de Walter Benjamin”, *Estudios de Filosofía*, vol. 10, 2012, pág. 105.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 108.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 111.

Benjamin, igual que Baudelaire, no se escandaliza ante la barbarie de la sociedad industrial, sino que se zambulle en su interior en la búsqueda de harapos, de aquello que la Modernidad descarta. Después presenta, sucesivamente, estos “hallazgos”, con el objetivo de que el lector despierte de las ilusiones en las que se halla inmerso. A través de este método de composición, similar al montaje de escenas cinematográficas, Benjamin pretende crear las imágenes adecuadas para combatir las “fantasmagorías” del capitalismo. Como dice Aguilera:

“El fetiche sólo puede desencantarse con su propia fuerza, justamente la que tiene que ver con las imágenes, con un espectáculo que reflexiona, que refleja, que espeja la imagen misma. Como una vacuna ante el fetichismo, un fetichismo de segundo orden lo pone en las manos al permitir otorgarle el nombre que lo desencanta”¹⁷.

Se trata de crear “imágenes dialécticas” que se opongan a las “imágenes fetiche” o “fantasmagorías”. Esta forma de proceder no es casual: el marxismo de Benjamin, deudor de Lukács y de Adorno, otorga un papel central a la cuestión del fetichismo, entendiéndolo como un fenómeno que se extiende al conjunto de las relaciones sociales. “En su opinión, el siglo no ha sido capaz de hacer corresponder las nuevas posibilidades técnicas con un nuevo orden social y esta contradicción, que se manifiesta de manera ejemplar en la forma de la mercancía, marca todas las formas de expresión de la época, las deja aparecer como desplazadas por los sueños”¹⁸. Y si la clave son las fantasmagorías, es políticamente relevante lanzar imágenes que vayan contra ellas. Las imágenes dialécticas no critican, sino que oponen sentimientos; no argumentan, sino que entran por lo sensible: para Benjamin, lo político lo mueven imágenes.

De acuerdo con este planteamiento, la impresión sensible, la asimilación de los estímulos sensoriales, es fundamental para que la novedad que surge del desarrollo social y tecnológico pueda “iluminarse”. Es por esto que hay que destruir las fantasmagorías, que “encasquillan” el potencial de lo nuevo. El ejemplo paradigmático de Benjamin es el pasaje, la calle-galería, que abre la posibilidad de poner la tecnología al servicio de la humanidad, creando un espacio –entre lo público y lo privado– de intensa interacción social (como imagina Fourier en sus falansterios), pero que acaba convirtiéndose en un lugar de venta de mercancías de lujo. En el caso de las tesis *Sobre el concepto de historia*, la fantasmagoría fundamental que se

¹⁷ Antonio AGUILERA, “Sobre el concepto de historia en Benjamin”, op. cit., pág. 53.

¹⁸ José SÁNCHEZ SANZ y Pedro PIEDRAS MONROY, “A propósito de Walter Benjamin”, op. cit., pág. 9.

combate es la del “tiempo homogéneo y vacío”, que da lugar a la concepción de la historia del “historicismo”, asimilada acríticamente por el “marxismo oficial”, y cuyo efecto más pernicioso es una fe *quasi* religiosa en el progreso. La pretensión de Benjamin es la de elaborar una historia materialista verdaderamente revolucionaria, que pueda servir realmente a la humanidad.

A la luz de lo dicho hasta ahora, queda clara la conexión existente entre el estilo compositivo de Benjamin y sus pretensiones teóricas. Pero tal vez el concepto de “imagen dialéctica” siga resultando algo oscuro. Hay que decir que, seguramente, parte de esta confusión sea “constitutiva”, como señalan, por ejemplo, Tiedemann y Pensky¹⁹. Se trata, sin duda, de una cuestión compleja, a la que los especialistas han dado diversas interpretaciones. Puede que una buena forma de aclarar un poco la cuestión sea distinguir entre una noción de “imagen dialéctica” en sentido amplio y otra en sentido estrecho.

En un sentido amplio, me parece adecuada la caracterización de Díez:

“Sostengo que es posible ver la imagen como método, una nueva forma de hacer historia; como una concepción alternativa de tiempo histórico, la imagen dialéctica rompe con la idea de progreso moderna –que implica un tiempo continuo, narrativo; y, por último, como un momento de despertar, es decir, un despertar del sueño mítico del capitalismo que pone un velo particular sobre la historia y sobre el presente”²⁰.

Esta consideración está en línea con lo que venimos diciendo hasta ahora: el estilo peculiar de Benjamin, que huye del discurso argumentado para evocar imágenes, que prefiere apilar citas a “contar un cuento”, resulta indisociable de su objetivo teórico-político: construir una nueva historia que pueda servir para interrumpir la barbarie capitalista, para despertar a la Modernidad de sus monstruosos sueños.²¹

¹⁹ Rolf TIEDEMANN, “Dialectics at a Standstill. Approaches to the *Passagen-Werk*”, en W. Benjamin, *The Arcades Project*, ed. de R. Tiedemann, traducción al inglés de H. Eiland y K. McLaughlin, Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2002, pág. 942; Max PENSKY, “Method and Time: Benjamin’s dialectical images”, en D. S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pág. 178.

²⁰ Simón Díez, “W. Benjamin y la imagen dialéctica: una aproximación metódica”, pág. 2, en: http://www.academia.edu/4770339/Wa_Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica_Una_aproximaci%C3%B3n_met%C3%B3dica (última consulta: 18/12/2015).

²¹ Esta historia construida a partir de imágenes dialécticas remite, por oposición, a la dialéctica hegeliana. Frente a una concepción que entiende la historia como un proceso que se adecúa, aunque sea por medio de sucesivas oposiciones, al desarrollo lógico del Espíritu, a Benjamin le interesa un tipo de dialéctica que, en lugar de explicar el desarrollo histórico, esté en grado de *detenerlo*.

En un sentido más restringido, la “imagen dialéctica” se asemeja a la “alegoría”, en el sentido de que pretende “dibujar lo abstracto”, hacer “visible” lo que solo es conceptual. Aquí, sin embargo, es necesario hacer una precisión: la “imagen dialéctica” se opone, como la “alegoría”, a la argumentación razonada, al empleo de definiciones en términos de condiciones necesarias y suficientes; pero también se distancia de la “alegoría” misma, estrategia seguida por Benjamin en los años 20, y que él mismo califica de “ilícitamente poética”. En cierto sentido, se puede decir que la imagen dialéctica es el tipo concreto de alegoría que Benjamin emplea para sus fines teóricos, y que se caracteriza, debido a ello, por su carácter memorístico-histórico y revolucionario. Para comprender esto con más claridad lo mejor es acudir a los textos del propio Benjamin:

“No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos.

Determinada con mayor precisión, la imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado que se le aparecen al hombre en un instante de peligro. Son imágenes que vienen, como se sabe, de manera involuntaria. La historia es, entonces, en sentido estricto, una imagen surgida de la remembranza involuntaria; una imagen que se le enfoca súbitamente al sujeto de la historia en el instante de peligro. La capacidad del historiador depende de la agudeza de su conciencia para percibir la crisis en que el sujeto de la historia ha entrado en un dado momento. Este sujeto no es de ninguna manera un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en su situación de mayor riesgo. En el instante histórico, el conocimiento histórico es para ella y únicamente para ella. Con esta determinación se confirma la eliminación del momento épico en la exposición de la historia. Al recuerdo involuntario no se le aparece nunca -y esto lo diferencia del arbitrario- un transcurso, sino tan sólo una imagen” (Ms-BA 474)²².

“Hay que definir la imagen dialéctica como el recuerdo obligado de la humanidad redimida” (Ms-BA 491)²³.

²² Walter BENJAMIN, “Tesis sobre la historia”, op. cit., pág. 58.

²³ *Ibid.*, pág. 42.

Igual que a todo individuo se le aparecen en su vida diaria (y más aún en situaciones de peligro), de forma involuntaria, imágenes de su propio pasado, Benjamin pretende hacer una historia que provoque el recuerdo del sufrimiento y las injusticias del pasado. Pero la imagen dialéctica no es solo recuerdo, sino el “recuerdo obligado de la humanidad redimida”, esto es, el *efecto* inmediato e involuntario (“obligado”, inevitable) que tiene por *causa* la asimilación de una imagen de la humanidad sufriendo: dicho *efecto* no es otro que la imagen de esa humanidad desatada de sus cadenas. La imagen dialéctica, en fin, despierta ese deseo de liberación, propia y ajena, que todo ser humano experimenta cuando *mira* de frente la catástrofe.

3 EL MATERIALISMO HISTÓRICO SUI GENERIS DE LAS TESIS

Como ya hemos señalado, el materialismo histórico de *Sobre el concepto de historia* es “peculiar” tanto por el estilo de escritura de las tesis como por su contenido. Lo característico del estilo de la obra no reside en el hecho de que esté constituida por un conjunto de tesis ni porque estas tengan un carácter predominantemente “negativo”, esto es, estén escritas “en contra de” la versión oficial del materialismo histórico. De hecho, estos dos componentes los encontramos en uno de los textos más conocidos de Marx, las *Tesis sobre Feuerbach* que, evidentemente, son tesis, y que están escritas en contra del “materialismo contemplativo” de los hegelianos de izquierda²⁴. Lo particular de las tesis de Benjamin reside más bien en su estilo fragmentario, centrado en el detalle, que puede dificultar una visión de conjunto y, sobre todo, en el empleo de “imágenes dialécticas”. Ya hemos señalado en el apartado anterior las características principales de esta forma de escritura o composición, por lo que no nos detendremos más en ello.

En cuanto a las peculiaridades de contenido, recordamos ahora lo que ya dijimos al comienzo del artículo: proponemos establecer una división de las tesis en tres grupos, uno para cada una de las aportaciones o modificaciones que Benjamin

²⁴ Las tesis de Marx pueden ser leídas, además, como el documento clave para la comprensión de su teoría del conocimiento, centrada en el concepto de *praxis* (ver José Manuel BERMUDO, *El concepto de praxis en el joven Marx*, Barcelona: Península, 1975). De un modo similar, las tesis de Benjamin constituyen la obra clave para entender la teoría del conocimiento subyacente a su historia crítica de la sociedad moderna. Desde esta perspectiva, la imagen de la “puerta estrecha” que permanece siempre abierta, con la que terminan las tesis de Benjamin, puede entenderse como una actualización de la célebre última tesis de Marx.

realiza con respecto al materialismo histórico de Marx (y en clara oposición con el materialismo histórico del marxismo “oficial” defendido por la socialdemocracia alemana de la época). Consideramos que esta triple transformación permite seguir considerando que el nombre más adecuado para la teoría que expone Benjamin es el de “materialismo histórico”, por mucho que este sea “peculiar” o “poco ortodoxo”. Esto no quiere decir, y ya hemos insistido en ello, que el significado de las tesis se agote en una exposición “escolar” de esta teoría: simplemente intentamos captar el sentido del conjunto, para que el sinfín de tonalidades de las tesis pueda brillar con luz propia. En este sentido, me parece adecuada la caracterización de Echeverría:

“Sobre el concepto de historia esboza una crítica de los fundamentos teóricos del discurso comunista o socialista, teniendo en cuenta como elemento de referencia la versión ‘oficial’ del mismo, la que desde finales del siglo XIX se conoció como ‘teoría o marxismo de la social-democracia’ y que, pasado el tiempo y sin alteraciones verdaderamente sustanciales, pasó a ser “la teoría o el marxismo del socialismo ‘realmente existente’. Benjamin [...] imagina lo que podría ser o lo que debería ser el núcleo de un discurso socialista o comunista diferente –¿del futuro? –, verdaderamente histórico y verdaderamente materialista, el discurso revolucionario adecuado a la época del ocaso de la modernidad capitalista”²⁵.

Pasemos, pues, al comentario de la obra. Tras una primera tesis que puede entenderse como la exposición del método a seguir, consistente en una conjunción de materialismo histórico y teología, la obra puede dividirse en tres partes. En el primer grupo de tesis predomina la cuestión marxiana de la lucha de clases desde el punto de vista del proletariado, que en Benjamin se entiende como la lucha de los oprimidos, a lo largo de la historia. En el segundo, se trata fundamentalmente la cuestión del desarrollo histórico, del progreso; aquí Benjamin se distancia de forma clara no solo de los “discípulos” marxistas sino de Marx mismo o, al menos, de cierto Marx. Las tesis finales tratan la cuestión de la sociedad comunista, entendiendo esta no como un “futuro” al que se llegará más tarde o más temprano, sino como la potencial fuerza destructiva de los oprimidos, que deja siempre abierta la posibilidad de cambio.

²⁵ Bolívar ECHEVERRÍA, “Benjamin, la condición judía y la política”, op. cit., pág. 6.

3.1 El método: incluir el sufrimiento en el análisis teórico (Tesis I).

Las tesis comienzan evocando un cuento de Edgar Allan Poe, en el que se narra la historia de un autómatas invencible en el juego del ajedrez, cuyo secreto consistía precisamente en no ser un autómatas, sino en crear la ilusión de serlo: en realidad, se cobijaba en su interior un enano jorobado que era un maestro en el juego. Según Benjamin, lo mismo sucede en el ámbito de la filosofía: el materialismo histórico será invencible, siempre que cobije en su interior a la teología.

El materialismo histórico de Benjamin, pues, esconde en su seno a la teología. Esto supone una aparente contradicción irresoluble con un Marx que comienza toda su crítica social con la crítica radical de la religión. Pero la contradicción es más aparente que real. Por “teología”, Benjamin no parece entender un estudio acerca de la divinidad, sino más bien una remisión al sufrimiento en el mundo y un intento por incluirlo en la reflexión teórica. Por eso el enano es jorobado, feo: remite a todos aquellos que sufren, a los oprimidos, a los embrutecidos por el trabajo alienado, tanto del presente como del pasado.

Marx no critica al capitalismo desde un punto de vista “humanista”: su crítica se dirige contra las relaciones de producción del sistema capitalista, no contra los capitalistas en tanto que “individuos malvados”, que explotan perversamente a sus trabajadores. La crítica de la economía política tiene como objetivo hacer visible una injusticia encubierta, un robo (la plusvalía) dentro de la “legalidad”, independientemente de la bondad o maldad de proletarios y capitalistas. Pero Marx entiende este esfuerzo teórico como un “arma” puesta al servicio del proletariado: el objetivo no es la mera comprensión de la sociedad industrial, sino la transformación revolucionaria de la misma. Precisamente porque no es un “humanismo”, el marxismo puede contribuir decisivamente a la lucha por una humanidad liberada.

El marxismo no se puede convertir simplemente en un método de análisis académico. A los marxistas les tiene que molestar la miseria. Por mucho que sus análisis teóricos apunten a la “estructura” general de modo de producción capitalista, y no a las injusticias particulares, deben sentirse “tocados” por el deseo de una sociedad más libre y más justa. A esto apunta la estrategia de Benjamin: el marxismo, el materialismo histórico, si realmente quiere ganar todas las batallas en el tablero de juego de la filosofía, debe esconder debajo de su rigor académico, de su

robusto análisis socio-económico, la fuerza que le otorga el ser la teoría de los oprimidos, de los que sufren, de los que anhelan *otra* vida.

3.2 El pasado: los gritos de los oprimidos (Tesis II - VIII)

Benjamin une conocimiento e interés: la historia no es inocente, no consiste en transcribir los hechos tal cual fueron. El conocimiento histórico supone siempre una cierta reconstrucción, la cual puede hacerse desde la perspectiva de los vencedores o desde la de los vencidos. Benjamin se sitúa del lado de los perdedores de la historia, en línea con la postura adoptada por Marx, quien entendía su crítica como un momento de la *praxis* revolucionaria, como un instrumento en manos del proletariado, útil para su lucha en tanto que clase. Si Benjamin no emplea la noción de “proletariado” podemos suponer que es para distanciarse de un “marxismo ortodoxo” que lo reduce al moderno proletariado industrial, olvidando la conexión del mismo con los antepasados oprimidos. Pero, como señala Domènech, Marx era muy consciente de este vínculo. El marxismo de Marx se sentía heredero de una antigua tradición republicana democrática y consideraba las luchas del proletariado la continuación de las luchas del *demos* contra lo que Robespierre llamó una “economía política tiránica” –en contraposición a una “economía política popular”-. En cambio, el marxismo de la socialdemocracia alemana, ya a finales del XIX, había olvidado este lazo²⁶.

De todas formas, aquí no se agota la aportación de Benjamin. En mi opinión, la novedad fundamental que introduce en estas primeras tesis consiste en extrapolar el mecanismo de funcionamiento de la memoria individual a la concepción teórica de la historia. En la tesis II Benjamin empieza mostrando la relación existente entre la felicidad y la redención. Los seres humanos solo deseamos aquello que de algún modo conocemos y, especialmente, aquello en lo que hemos fracasado:

“Una felicidad capaz de despertar envidia en nosotros sólo la hay en el aire que hemos respirado junto con otros humanos, a los que hubiéramos podido dirigirnos; junto con las mujeres que se nos hubiesen podido entregar”²⁷.

De esta reflexión sobre la psicología individual se pasa a una reflexión acerca de la historia: la idea de pasado también es inseparable de la redención. Es inevitable

²⁶ Cfr. Antoni DOMÈNECH, *El eclipse de la fraternidad. Una revisión republicana de la tradición socialista*, Barcelona: Crítica, 2004, pág. 141 y ss.

²⁷ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia*, op. cit., pág. 19.

sentir empatía con los que cayeron, esperando que las cosas hubieran sido de otro modo. Pero esta empatía no debe estar puesta al servicio de una “reactualización” del pasado: no se trata, como aconseja el historiador Foustel de Coulanges, de estudiar una época olvidándose de todo lo que ha venido después, para empatizar con los protagonistas, para realmente “meterse en el papel”; se trata más bien de sentirse reconocidos en los lamentos de los antepasados. La tarea del historiador materialista es favorecer este vínculo, mediante el empleo de “imágenes dialécticas”. Su pretensión es la de hacer saltar la memoria involuntaria, la de poner de manifiesto aquello que la historia tradicional había pasado por alto (tesis III) para conseguir que el lector despierte del sueño al que le aboca el “relato oficial”.

Esta idea de Benjamin de entender la historia a partir de la rememoración individual puede resultar algo extraña. Me parece que una buena forma de clarificarla es haciendo referencia al conocido tema de Ovidi Montllor, *Perquè vull*. La canción narra un clima de felicidad extrema, de euforia, cuyo origen está en una ensoñación, en la cual el protagonista consigue entablar conversación con una mujer a la que deseaba: una mujer conocida, *ella*. Pero esta conexión entre felicidad y pasado no se detiene en el terreno de la psicología individual, y el protagonista acaba imaginando una sociedad distinta, adoptando la canción un tono claramente político: la felicidad de los dos enamorados, unidos, les lleva a soñar otro mundo, distinto del odioso mundo actual, un mundo en el que “todo era de todos”:

Plovia aquell dia. Perquè vull!
 Perquè tinc ganes que ploqués!
 Sortia ella de casa. Perquè vull!
 Perquè tinc ganes que sortís!
 Tenia jo un paraigua. Perquè vull!
 Perquè tinc ganes de tenir!
 Vaig dir-li de tapar-la. Perquè vull!
 Perquè tinc ganes d'ajudar!
 Va dir-me: "Encantada". Perquè vull!
 Perquè tinc ganes d'encantar!
 Va arrapar-se a mi. Perquè vull!
 Perquè tinc ganes d'estimar!
 Vam viure un món preciós. Perquè vull!
 Perquè tinc ja ganes de viure'!
 Després vàrem parlar. Perquè vull!

Perquè tinc ganes de parlar!
 Vam volar pel món. Perquè vull!
 Perquè tinc ganes de volar!
 Vam volar pel món nou. Perquè vull!
 Perquè no m'agrada aquest!
 I el vam veure millor. Perquè vull!
 Perquè sé que és millor!
 Vam menjar el més bo. Perquè vull!
 Perquè sé que es pot menjar!
 Van viure amb gent preciosa. Perquè vull!
 Perquè estic tip de la contrària!
 Tot era meravella. Perquè vull!
 Perquè estic fart de fàstics!
 Tot era de tothom. Perquè vull!
 Perquè tot és de tots!
 I acabo la cançó. Perquè vull!
 Tot comença en un mateix!

En la tesis V y VI Benjamin muestra su rechazo ante una historia políticamente neutral. Tal historia no existe, y los que narran la historia “tal cual fue” están en realidad empatizando con el vencedor. Frente a una historia que busca la “verdad”, Benjamin propone una historia centrada en la alusión política al presente. Frente a la actitud contemplativa del historiador, defiende una actitud de compromiso. Precisamente porque la historia oficial supone una reconstrucción que empatiza con los vencedores, el materialismo histórico puede proponer una historia alternativa, revolucionaria: la historia está abierta y, además, tiene importantes implicaciones políticas. De lo que se trata es de reescribir la historia, para “encender en el pasado la chispa de la esperanza” (VI).

Para pensar en esta importancia de la historia para la política podemos recurrir a la literatura: recuérdense las últimas palabras de José Arcadio Segundo –prácticamente el único superviviente de una matanza de obreros en una compañía bananera, que la “versión oficial” oculta y termina por hacer desaparecer de la memoria colectiva— en *Cien años de soledad*: “Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar”; o la progresiva modificación de los “Siete Mandamientos” en *Rebelión en la granja* y la incapacidad de los animales para recordar el pasado. Como dice Metz: “No por casualidad la destrucción del recuerdo es una tipi-

ca medida de todo gobierno totalitario. A esclavizar a los hombres se comienza despojándolos de sus recuerdos. Toda colonización tiene ahí su principio. Y todo levantamiento contra la opresión se nutre de la fuerza subversiva del sufrimiento evocado”²⁸.

En la tesis VII se establece con claridad la contraposición entre la concepción de la historia propia del historiador “historicista”, que empatiza con el vencedor y legitima con ello la dominación presente, y la concepción del materialista histórico, que empatiza con el vencido, legitimando así la revolución, la redención de los oprimidos de un pasado y un presente de dominación. La tarea de este último es la de “cepillar la historia a contrapelo”, esto es, ir a contracorriente de la versión oficial de la historia, mostrando que “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”. Esta forma de proceder se opone a aquella historia que se limita a relatar el “desfile triunfal de los vencedores” y que entiende los bienes de cultura como un “botín”. Como señala Löwy²⁹, esta séptima tesis remite al poema de Brecht, “Preguntas de un obrero que lee” (1935):

¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?
En los libros figuran los nombres de los reyes.
¿Eran los reyes quienes arrastraron los bloques de piedra?
Y Babilonia, destruida tantas veces,
¿quién la volvió a construir siempre? ¿En qué casas
de la dorada Lima vivían los constructores?
¿A dónde fueron los albañiles la noche en que dejaron
terminada la Muralla China? La gran Roma
está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?
¿Sobre quiénes
triumfaron los Césares? ¿Es que Bizancio, la tan elogiada,
sólo tenía palacios para sus habitantes? Hasta en la
legendaria Atlántida,
la noche en que el mar se la tragaba, los que se hundían,
gritaban llamando a sus esclavos.
El joven Alejandro conquistó la India.

²⁸ Citado en Matías OMAR RUZ, Guillermo ROSOLINO y Carlos SCHICKENDANTZ, “La fuerza subversiva del sufrimiento evocado. Recepción de Walter Benjamin en la teología de Johann Baptist Metz”, *Revista Teología*, n° 100, 2009, pág. 397.

²⁹ Cfr. Michael LÖWY, *Walter Benjamin: Aviso de Incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, traducción de H. Pons, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

¿Él solo?
 César derrotó a los galos.
 ¿No llevaba siquiera cocinero?
 Felipe de España lloró cuando su flota
 fue hundida. ¿No lloró nadie más?
 Federico II venció en la Guerra de los Siete Años
 ¿Quién venció además de él?
 Cada página una victoria.
 ¿Quién cocinó el banquete de la victoria?
 Cada diez años un gran hombre.
 ¿Quién pagó los gastos?
 Tantas historias.
 Tantas preguntas.

Hasta aquí la forma en que la historia puede contribuir a las luchas de los oprimidos. Pero tal vez este énfasis puesto en el pasado³⁰ pueda ser considerado, incluso a pesar del reconocimiento de su importancia teórica, como una cuestión secundaria desde el punto de vista de la estrategia revolucionaria. Benjamin trata esta cuestión en la tesis IV, afirmando que no solo hay que luchar por las cosas “toscas y materiales”, sino también por las cosas “finas y espirituales”, entre ellas la historia. Para comprender la forma en que una nueva forma de hacer historia puede servir para las luchas en el presente, Benjamin lanza una potente imagen dialéctica:

“Como las flores vuelven su corola hacia el sol, así también todo lo que ha sido, en virtud de un heliotropismo de estirpe secreta, tiende a dirigirse hacia *ese* sol que está por salir en el cielo de la historia. Con ésta, la más inaparente de todas las transformaciones, debe saber entenderse el materialista histórico”³¹.

Una historia reescrita desde la perspectiva de los oprimidos hará que las flores, los acontecimientos del pasado, adquieran un sentido nuevo: señalarán hacia el sol³², hacia el futuro de redención. El fragmento recuerda al comienzo de la más célebre obra de Nietzsche:

³⁰ Para un análisis de esta orientación hacia el pasado en la filosofía de Benjamin, véase Jürgen HABERMAS, “La Modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”, en *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*, traducción de M. Jiménez Redondo, Madrid: Taurus, 1989, pág. 23 y ss.

³¹ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia*, op. cit., pág. 20.

³² Como recuerda Reyes Mate (en *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid: Trotta, 2006, pág. 104), el sol es una imagen clásica de la izquierda para hacer referencia al futuro que le espera a la clase obrera.

“Cuando Zaratustra tenía treinta años abandonó su patria y el lago de su patria y marchó a las montañas. Allí gozó de su espíritu y de su soledad y durante diez años no se cansó de hacerlo. Pero al fin su corazón se *transformó*, —y una mañana, levantándose con la aurora, se colocó delante del *sol* y le habló así”³³.

Igual que Nietzsche habla de una transvaloración de todos los valores, Benjamin defiende la importancia de que una nueva historia pueda promover valores como la confianza, la valentía, el humor, la astucia o la incondicionalidad, para que estos puedan servir a la lucha de clases. La diferencia reside en que en Nietzsche el sujeto encargado de esta tarea es el transhombre, aquel que consigue “amar el destino”, mientras que el sujeto de Benjamin es el historiador, aquel que reescribe la historia, aquel que se rebela contra las injusticias del pasado. Como dice Aguilera:

“Lo histórico, lo esencialmente histórico, es para Benjamin la ruptura, aquello que abre lo cerrado, que salva lo perdido, que redime lo desconsolado. Lo histórico es la detención del tiempo tal como transcurre. La ruptura es lo que permite negar la inevitabilidad del futuro. Si el futuro permanece abierto es precisamente porque el pasado no está cerrado, pese a todo encantamiento, pese al fulgor de disipación que rezuman los fetiches de la modernidad. El futuro no es inevitable, no es un destino [...] Los otros futuros vienen del pasado, de las promesas del pasado [...] Para Benjamin la responsabilidad moral y política reside en no capitular ante el destino”³⁴.

La tesis VIII anticipa la crítica al concepto de progreso que guiará el segundo grupo de tesis. Su temática es la más “autobiográfica” de todo el conjunto: la forma de lucha contra el fascismo. Si el fascismo se combate en nombre del progreso, de las luces de la razón, se vuelve inexplicable y conduce a un asombro que “no tiene *nada* de filosófico”: ¿cómo es posible la barbarie del nazismo en la nación más desarrollada de Europa y en pleno siglo XX? En cambio, si el fascismo se combate en nombre de los oprimidos, se muestra como una forma más —por mucho que sea una forma especialmente terrible— de explotación histórica, como el enésimo avasallamiento del débil por el poderoso.

³³ Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, traducción de M. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2013, pág. 43 (las cursivas son mías).

³⁴ Antonio AGUILERA, “Historia como interrupción del tiempo”, *Convivium*, n° 19, 2006, pág. 185. Véase también Manuel-Reyes MATE, “Sobre la actualidad política de Walter Benjamin”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 2, 2010, págs. 375-377.

3.3 El progreso: detener la locomotora de la historia (Tesis IX - XV)

En la cuestión del progreso es donde Benjamin se distancia más de Marx. Las revoluciones no son la locomotora de la historia, como sostiene Marx en *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*: la verdadera revolución consiste más bien en tirar del freno de mano para detener el tren. De forma clara, aquí Benjamin está criticando no solo los excesos del marxismo economicista, confiado ciegamente en el progreso, sino la teoría del propio Marx. A este respecto, es necesaria una precisión.

Esta consiste en entender bien en qué consiste el materialismo histórico de Marx. Se trata de un intento por comprender la historia como siendo fruto del desarrollo de los modos de producción, el intercambio y la división del trabajo, rechazando las concepciones idealistas, que otorgaban a la historia “sus fines propios e independientes”³⁵. Esta visión es diferente de aquella que entiende que “el motor de la historia es la lucha de clases”. A este respecto, creo que podemos afirmar lo siguiente (sin temor a equivocarnos demasiado): la concepción de la historia como el desarrollo de los modos de producción es la teoría defendida por Marx, siendo la concepción de la historia como lucha de clases un producto más bien de cierto “marxismo”. El motivo de esta distinción es el siguiente: si bien es cierto que todo modo de producción ha estado basado históricamente en el antagonismo entre clases sociales, es concebible una sociedad en la que esto no suceda. La lucha de clases es, por tanto, más una “consecuencia” de la historia (de los diferentes modos de producción históricos) que su motor. Entender que la lucha de clases es el motor de la historia supone que en una hipotética sociedad futura en la que quede abolida la distinción de clase, se detenga a su vez la historia. Esta visión conduce a entender la sociedad comunista como una suerte de “meta final” o “estado ideal”, y no como una idea de futuro que resulta inseparable del “movimiento *real* que anula y supera al estado de cosas actual”³⁶, que es como la entendía Marx³⁷.

³⁵ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *La ideología alemana*, traducción de W. Roces, Montevideo y Barcelona: Pueblos Unidos y Grijalbo, 1974, pág. 49.

³⁶ *Ibid.*, pág. 37.

³⁷ Hemos querido mostrar aquí las diferencias entre la concepción materialista de la historia de Marx y una de sus versiones “vulgares”, y no tanto discutir hasta qué punto se distancia Marx de las filosofías de la historia idealistas. Este último problema es mucho más complejo: no cabe duda de que la tradición idealista en general, y la dialéctica hegeliana en particular, influyen notablemente en la concepción de la historia marxiana, que conserva un claro componente teleológico. El problema de hasta qué punto Marx rompe con dicha tradición o permanece inserto en ella sigue siendo

En las tesis, Benjamin establece claramente esta distinción entre Marx y marxismo (una prueba de ello podría ser la tesis XVIIa), pero aun así se distancia del filósofo de Tréveris en aspectos relevantes. Podemos decir, tal vez de un modo poco preciso, que Benjamin cuestiona la excesiva confianza marxiana en el progreso tecnológico, a la cual va ligada la consideración de que en las sociedades atrasadas, para que pueda tener lugar la revolución comunista, es necesario pasar primero por un proceso de industrialización. Esto, no cabe duda, está presente en algunos textos de Marx. Pero también es cierto que esta idea estaba basada en la situación real del movimiento obrero decimonónico, mucho más desarrollado en la industrializada Inglaterra que en la Rusia feudal, y que no fue sostenida por Marx como un dogma irrenunciable –prueba de ello son su interés por las comunidades de pequeños propietarios en Estados Unidos o por la apropiación comunal de la tierra en Rusia³⁸. La estrategia política de Marx y Engels es claramente distinguible de la de cierto “socialismo científico”, que se entendió a sí mismo como una suerte de profecía social acerca de la superación del capitalismo, basada en que el imparable desarrollo de las fuerzas productivas tornaría obsoletas las estructuras capitalistas, dando lugar al advenimiento de la sociedad socialista. Como bien señala Domènech, era distinto

“el programa de acción de la I Internacional obrera diseñado por Marx y Engels y aplaudido por Bakunin: no esperar a una hipotética ‘proletarización’ homogeneizadora de las viejas capas populares del ‘cuarto estado’ europeo, sino convertir a la nueva clase obrera asalariada generada por la industrialización capitalista en el núcleo motor y organizador del conjunto del *demos* dañado y socavado por los procesos de expropiación y desposesión grancapitalistas en las metrópolis y en las colonias. No sólo en los valores de base; también, en buena medida, en la táctica política era ese socialismo de la I Internacional heredero directo de la democracia fraternal republicana”³⁹.

En cualquier caso, la forma que tiene Benjamin de tratar la cuestión del progreso es claramente divergente de la de Marx, y merece una consideración aparte. Va-

una cuestión en disputa, que seguramente requiera muchos más matices de los que ahora hemos podido establecer.

³⁸ Véase Horacio TARCUS, “¿Es el marxismo una filosofía de la historia? Marx, la teoría del progreso y la ‘cuestión rusa’”, *Andamios*, vol. 4, n° 8, 2008, págs. 7-32.

³⁹ Antoni DOMÈNECH, “La metáfora de la fraternidad republicano-democrática revolucionaria y su legado al socialismo contemporáneo”, en *Revista de estudios sociales*, n° 46, 2013, pág. 22.

yamos con ella. En la tesis IX, Benjamin emplea la imagen dialéctica del ángel de la historia –basada en un cuadro de Paul Klee–⁴⁰ para criticar la idea de progreso:

“Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”⁴¹.

Hay aquí una crítica a las filosofías de la historia ilustradas, que pretendían explicar la aparente irracionalidad de los hechos históricos remitiéndose a un “plan oculto”, el cual, en tanto que conducente a una “meta final”, les daría a estos hechos una unidad (una explicación) supra-histórica. Benjamin coge estas filosofías y les da la vuelta: cuando, en lugar de dirigir la mirada a una supuesta “meta final”, el ángel de la historia está vuelto hacia el pasado, la unidad de los acontecimientos históricos no es más que unidad en la catástrofe. Por cada nuevo “avance”, una nueva ruina. Mientras tanto, la idea incuestionable de progreso, convertida en “sentido común” de la Modernidad, mueve a la historia contra su propia voluntad: el ángel quiere, pero no puede detenerse. La salvación, por tanto, no solo no consiste en llegar a la meta, como pretendían las filosofías de la historia ilustradas, sino que tampoco pasa por confiar en el ángel de la tradición, esto es, en una filosofía (o teología) de la historia no-progresista, incapaz de oponerse a la fuerza del huracán, incapaz de ir en contra del *ethos* de toda una época⁴². Se trata, más bien, de combatir mediante imágenes dialécticas la equiparación moderna entre progreso y humanidad.

⁴⁰ Echeverría sugiere que la imagen podría haberse inspirado, además, en *El ángel de la historia*, una de las alegorías que contiene la *Iconologie* de Gravelot y Cochin de 1791: véase Bolívar ECHEVERRÍA, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en B. Echeverría (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, México: Era/UNAM, 2005, págs. 23-33.

⁴¹ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia*, op. cit., pág. 24.

⁴² Para un análisis de este y otros asuntos, véase Manuel-Reyes MATE, “Benjamin o el primado de la política sobre la historia”, *Isegoría*, n° 14, 1991, págs. 49-73.

En las tesis X, XI y XII, Benjamin relaciona esta crítica a la fe ciega en el progreso con: a) la táctica política, b) las ideas económicas y c) la concepción de la clase trabajadora propias de la socialdemocracia. En la décima, la confianza en el progreso se vincula con otros tópicos del marxismo ortodoxo militante: la dicotomía entre la vanguardia y las masas, por un lado, y la férrea disciplina de partido (derivada de la consideración del partido como fin en sí mismo), por el otro. Frente a ello, propone un cierto distanciamiento crítico, que equipara a las reglas convencionales de meditación.

En la undécima tesis, la cuestión del progreso aparece asociada con una cierta concepción del trabajo. El marxismo ortodoxo, al considerar que está “nadando con la corriente”, acaba entendiendo el trabajo como algo positivo en sí mismo, olvidándose de la finalidad de los procesos productivos en el modo de producción capitalista, olvidándose de que quien solo posee su fuerza de trabajo está abocado a venderla para poder subsistir, quedando con ello al arbitrio del propietario. Este marxismo termina por sostener que eliminando la explotación del proletariado y explotando únicamente a la naturaleza (es decir, esperando que el desarrollo de las fuerzas de producción termine por subvertir por sí solo las relaciones de producción capitalistas) se podrá avanzar a un tiempo nuevo, a una sociedad liberada: trabajo es progreso. Frente a esto, Benjamin reivindica a Fourier, el socialista utópico tantas veces denostado –pero que parece el más cuerdo ante estas derivas del marxismo–, quien propone una concepción distinta del trabajo, entendiéndolo como una relación amigable con la naturaleza.

En la duodécima tesis, la fe en el progreso se relaciona con el papel asignado a la clase trabajadora (conectando por ello con el primer grupo de tesis) por parte de la socialdemocracia: ser la redentora de las generaciones futuras. Esto supone una nueva desviación con respecto a Marx, quien la entendía como la redentora de las generaciones pasadas. Según Benjamin, la concepción del marxismo socialdemócrata hace desaparecer tanto el odio (la rabia, el coraje) como la capacidad de sacrificio de la clase trabajadora, propiciando su caída en el conformismo.

Una vez establecidos los errores que provoca la confianza ciega en el progreso, Benjamin radicaliza su crítica, dirigiéndola a la idea de tiempo histórico que está detrás de dicha concepción de progreso. Dice Benjamin en la tesis XIII:

“La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo

y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general”⁴³.

En la tesis XIV Benjamin propone su alternativa. La historia no es un avanzar de la humanidad por un tiempo homogéneo y vacío, sino que consiste en rescatar aquello que está cargado de “tiempo del ahora”: la revolución es un “salto de tigre” al pasado. Es un salto en el *continuum* del tiempo, una detención del tiempo histórico. Resulta complicado entender (y mucho más explicar) qué quiere decir, en toda su significación, la apelación de Benjamin a un tiempo “discontinuo y pleno”, esto es, un tiempo que no sea “homogéneo y vacío”. Se trata de una concepción compleja, que hunde sus raíces en la tradición mesiánica judía, para la cual el tiempo no es una categoría vacía, abstracta y lineal, sino que resulta inseparable de su contenido. En cualquier caso, lo fundamental para lo que aquí nos ocupa, que es el materialismo histórico de Benjamin, es que esta nueva concepción del tiempo histórico permite al historiador rescatar momentos del pasado que nos interpelen en el presente, para así provocar un cambio revolucionario.

Según Benjamin, y así lo expone en la tesis XV, las clases revolucionarias son conscientes, en el momento de su acción, de estar provocando esta detención del tiempo histórico. Pone como ejemplo de ello un episodio de la Revolución de 1830:

“Cuando cayó la noche del primer día de combate ocurrió que en muchos lugares de París, independientemente y al mismo tiempo, hubo disparos contra los relojes de las torres”⁴⁴.

Benjamin parece sugerir la necesidad de una vuelta al “tiempo de los calendarios”, centrado en las necesidades de los seres humanos y de la naturaleza, que detenga el irritante tic-tac del “tiempo de los relojes”. El historiador, si quiere contribuir al cambio revolucionario, ha de combatir él mismo, en sus textos, esa fantasmagoría fundamental del capitalismo que es el tiempo.

3.4 El presente: dejar abierta la puerta al Mesías (Tesis XVI - Apéndice B)

En este último grupo de tesis, Benjamin introduce una “corrección mesiánica”⁴⁵ al utopismo del materialismo histórico. En mi opinión, a pesar del cambio en el len-

⁴³ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia*, op. cit., págs. 28-29.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 30.

guaje y a todas las peculiaridades de la teoría de Benjamin que hemos venido señalando, esta corrección está, básicamente, en la línea de los planteamientos de Marx, apartándose radicalmente del utopismo de la socialdemocracia, que tiene un efecto paralizador y acaba traduciéndose en el conformismo.

La tesis XVI propone una nueva concepción de presente, acorde con la nueva concepción del tiempo histórico propuesta en las tesis anteriores. El historicismo, al entender el pasado como una infinita sucesión de momentos, lleva a concebir el presente como mero tránsito hacia el futuro -de forma que el futuro se “come” a cada instante el presente-. El materialismo histórico de Benjamin, en cambio, toma lo que le interesa del pasado para poder detener el tiempo, para poder realizar la revolución en el presente. Mientras la prostituta del “Érase una vez” recibe en el burdel del historicismo, uno tras otro, a todos los vencedores, el materialista permanece fiel a los caídos (“dueño de sus fuerzas” y “lo suficientemente hombre”, dice Benjamin), atento a hacer saltar el *continuum* de la historia. Más allá de las remisiones a la “virilidad” del materialista histórico, quizás poco acertadas, de lo que nos habla la tesis es de la actitud que ha de tener el materialista histórico -el revolucionario⁴⁶- en el presente. No se trata, en el caso del historiador, de perderse en los relatos de los grandes personajes del pasado, sino de tomar de la historia aquello que resulte necesario para el cambio. No se trata, en el caso del político, de comenzar a frecuentar “posadas” de escasa honorabilidad, sino de tomar siempre distancia con respecto al poder y a sus engaños. De estos dos cambios -en el historiador y en el político- tratan las tesis XVII y XVIIa.

La tesis XVII muestra en qué sentido la tarea del historiador en el presente debe cambiar, conectando, con ello, las tesis *Sobre el concepto de historia* con otras obras anteriores del autor, especialmente con el texto sobre Baudelaire. El historicismo, nos dice Benjamin, carece de un armazón teórico; su procedimiento es aditivo: va exponiendo los hechos uno tras otro para llenar el tiempo homogéneo y vacío. La historiografía materialista, en cambio, parte de un principio constructivo: la detención. El historiador materialista se detiene únicamente en aquello que le interesa. Fija su atención allí donde observa una “constelación saturada de tensiones” y arranca esa mónada -esa semilla insípida en su época, pero llena de contenido, llena de posibilidades- del pasado. La pretensión de Benjamin, en cuanto historiador

⁴⁵ Cf. Bolívar ECHEVERRÍA, “Benjamin: mesianismo y utopía”, en P. Nettel y S. Arroyo (comps.), *Aproximaciones a la modernidad. París, Berlín, siglos XIX y XX*, México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, 1997, págs. 39-67.

⁴⁶ Entiéndase incluida la materialista histórica, la revolucionaria.

materialista, es la de arrancar *Las flores del mal*, después aislar a Baudelaire y, finalmente, sacar del *continuum* de la historia a la Modernidad, al siglo XIX, para así comprender y cambiar el presente.

La tesis XVIIa trata del cambio en la estrategia política que corresponde a la nueva concepción del presente. Benjamin comienza señalando que la idea de Marx de una sociedad sin clases supone una secularización de la idea del tiempo mesiánico. Considera esto como un hecho positivo, en la medida en que no impide seguir considerando el comunismo, antes que nada, como una lucha en el presente. El problema aparece, dice Benjamin, cuando la *idea* se convierte en *ideal*, esto es, en una “tarea infinita”. Al marxista solo le queda esperar serenamente el advenimiento de la “situación revolucionaria”, de las “condiciones objetivas” de la revolución. Benjamin lanza su alternativa: cada instante supone una oportunidad revolucionaria. La tarea del materialista histórico es confirmar dicha oportunidad, tanto en la situación política presente (en la táctica política) como en el pasado, acudiendo para ello a la historia.

La tesis XVIII es una explicación del difícil concepto de “tiempo del ahora”, del que hablábamos a propósito de la tesis XIV. En el tiempo del ahora, en aquello que tiene el pasado de vivo o actual, están incrustadas astillas del tiempo mesiánico (Apéndice A). En otras palabras: el historiador debe rescatar para el presente aquellos momentos que supusieron una liberación, un avance para la humanidad, en el pasado. Esto supone una clara alternativa a la actitud del historiador historicista, que se limita a narrar la sucesión de acontecimientos, explicando que unos son causa de los siguientes —como si estuviera rezando un rosario—. Pero el tiempo del ahora no es un “modelo” del tiempo mesiánico, en el sentido de ser un microcosmos en el que esté representada la humanidad en su conjunto, ya liberada. Es más bien un “anticipo” del tiempo mesiánico, una muestra de que el cambio es posible. Benjamin intenta mostrar el valor universal de lo particular, de lo pequeño: el tiempo del ahora, el instante del pasado, a pesar de su brevedad, contiene la posibilidad del tiempo mesiánico, la posibilidad de provocar un cambio revolucionario.

El apéndice B se cierra con una imagen dialéctica, la “puerta estrecha” por la que puede pasar el Mesías, que remite a la novela *La puerta estrecha* de Gide, la cual, a su vez, toma su nombre de un conocido pasaje bíblico:

“Entrad por la puerta estrecha; porque ancha es la puerta, y espacioso el camino que lleva a la perdición, y muchos son los que entran por ella; porque estrecha

es la puerta, y angosto el camino que lleva a la vida, y pocos son los que la hallan (Mateo 7:13-15)”.

En Benjamin, dejar abierta la puerta al Mesías significa dejar abierta, a través de la rememoración del pasado, la posibilidad de un cambio revolucionario —por mucho que este cambio sea complicado o poco probable, por mucho que la puerta sea estrecha—. No se trata, como ya hemos dicho, de esperar pasivamente el cambio, sino de producir su llegada. Según Benjamin, la historia juega un papel fundamental para ello. En esto consiste fundamentalmente su materialismo histórico, en una rememoración histórica que pueda servir a la praxis subversiva⁴⁷. Pero hay que tener en cuenta que dicha rememoración no trae al presente momentos dulces, sino más bien sufrimiento, dolor y derrota. El objetivo no es la provocar la desesperación, sino despertar el ansia profunda de felicidad, el deseo de una humanidad liberada. Esta ansia, este deseo, viene de lo más profundo de nosotros, por lo que se trata también de un deseo destructivo. Benjamin lo expresa del siguiente modo:

“Función de la utopía política: iluminar la zona de lo que merece ser destruido” (Ms-BA 480)⁴⁸.

“Desatar las fuerzas destructivas que residen en la idea de redención” (Ms-BA 488)⁴⁹.

4 CODA: LA ACTUALIDAD DE BENJAMIN A TRAVÉS DE PASOLINI

Como ya hemos señalado repetidas veces, las principales aportaciones de Benjamin al materialismo histórico son: poner el énfasis en la tradición de los oprimidos, pensar la revolución como una detención del mal llamado “progreso” occidental y pensar el presente como un tiempo lleno de posibilidades de cambio radical. Para introducir estos elementos en la teoría marxista, Benjamin aconseja tener siempre a mano, aunque sea escondida, a la teología. La pretensión de este ensayo no ha sido señalar las ventajas e inconvenientes de un planteamiento como este, sino simplemente intentar defender que es posible hacer una lectura o una interpretación de las tesis en términos de materialismo histórico. En la misma clave, más in-

⁴⁷ Para un análisis de esta cuestión (entre otras) véase Manuel-Reyes MATE, “Del Proletariat al Lumpen. Sobre el sujeto político en el capitalismo contemporáneo”, *Revista Internacional de Filosofía Política*, n° 35, 2010, págs. 47-62.

⁴⁸ Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia*, op. cit., pág. 59.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 64.

terpretativa que valorativa, debe ser leída esta *coda*, que esperamos sirva para acabar de mostrar, aunque sea desde otra perspectiva, las ideas fundamentales que hemos destacado hasta ahora.

Como observa Heiner Müller⁵⁰, hay una poesía de Pasolini, “Profezia”⁵¹, que termina sorprendentemente con tonos benjaminianos. En mi opinión, en esta poesía aparecen esos tres elementos que hemos identificado a lo largo del artículo como modificaciones que hace Benjamin al materialismo histórico. Y aparecen además en forma de poesía, un vehículo de expresión más próximo al estilo de Benjamin que el intento de rigor y claridad expositiva que ha intentado seguir este ensayo. Significativamente, la poesía está escrita en forma de cruz. Transcribimos las tres últimas estrofas:

Alì dagli Occhi Azzurri
uno dei tanti figli di figli,
scenderà da Algeri, su navi
a vela e a remi. Saranno
con lui migliaia di uomini
coi corpicini e gli occhi
di poveri cani dei padri

sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sè i bambini,
e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua.

Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.

Sbarcheranno a Crotone o a Palmi,
a milioni, vestiti di stracci
asiatici, e di camicie americane.

Subito i Calabresi diranno,
come da malandrini a malandrini:

“Ecco i vecchi fratelli,
coi figli e il pane e formaggio!”

Da Crotone o Palmi saliranno
a Napoli, e da lì a Barcellona,
a Salonicco e a Marsiglia,
nelle Città della Malavita.

⁵⁰ Cf. Filippo TRENTIN, “‘Organizing Pessimism’: Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini”, *The Modern Language Review*, vol. 108, n° 4, 2013, págs. 1021-1041.

⁵¹ Pier Paolo PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, Milano: Garzanti, 1964.

Anime e angeli, topi e pidocchi,
col germe della Storia Antica
voleranno davanti alle willaye.

Essi sempre umili
essi sempre deboli
essi sempre timidi
essi sempre infimi
essi sempre colpevoli
essi sempre sudditi
essi sempre piccoli,
essi che non vollero mai sapere, essi che ebbero occhi solo per implorare,
essi che vissero come assassini sotto terra, essi che vissero come banditi
in fondo al mare, essi che vissero come pazzi in mezzo al cielo,
essi che si costruirono
leggi fuori dalla legge,
essi che si adattarono
a un mondo sotto il mondo
essi che credettero
in un Dio servo di Dio,
essi che cantarono
ai massacri dei re,
essi che ballarono
alle guerre borghesi,
essi che pregarono
alle lotte operaie...

...deponendo l'onestà
delle religioni contadine,
dimenticando l'onore
della malavita,
tradendo il candore
dei popoli barbari,
dietro ai loro Ali
dagli Occhi Azzurri - usciranno da sotto la terra per rapinare -

saliranno dal fondo del mare per uccidere, - scenderanno dall'alto del cielo
 per espropriare - e per insegnare ai compagni operai la gioia della vita -
 per insegnare ai borghesi
 la gioia della libertà -
 per insegnare ai cristiani
 la gioia della morte
 - distruggeranno Roma
 e sulle sue rovine
 deporranno il germe
 della Storia Antica.
 Poi col Papa e ogni sacramento
 andranno come zingari
 su verso l'Ovest e il Nord
 con le bandiere rosse
 di Trotzky al vento...

Igual que en Benjamin, aparecen en Pasolini esos tres conceptos que han guiado nuestra exposición: tradición (pasado), detención (progreso) y destrucción (presente). La lucha del proletariado, que en Marx y Benjamin aparecía como heredera de una tradición de oprimidos, adquiere en Pasolini una radical actualidad: el pasado está en el Sur. Los habitantes de los países pobres del planeta son los más perjudicados por la barbarie capitalista y constituyen, por ello, los aliados potenciales más importantes de las clases trabajadoras occidentales en su lucha por una sociedad más justa. No es que el Sur recuerde a nuestro pasado, sino que es el pasado (es lo olvidado, lo que no importa, lo que siempre se deja en un segundo plano) en el presente de la sociedad post-industrial: es la miseria extrema de la sociedad de la abundancia, es el vertedero tecnológico de la sociedad del conocimiento. Nos dice Pasolini que ese *pasado* emergerá con fuerza y avanzará hacia el Norte, *deteniendo* todo a su paso, *destruyendo* los “progresos” de la sociedad moderna para depositar en sus ruinas el germen de la Historia Antigua. Después de unir teología (Papa) y marxismo (Trotzky), su marcha será invencible.

CRÍTICA À PSICANÁLISE COMO FUNDAMENTO DA PSICOLOGIA SOCIAL DE ADORNO

Criticism of Psychoanalysis as the Foundation of Adorno's Social Psychology

JOSÉ LEON CROCHÍK*

jlchna@usp.br

MARIAN A. L. DIAS**

mariandias.dias@gmail.com

PEDRO FERNANDO DA SILVA***

pedrofernando.silva@usp.br

Recebido em: 30 de setembro de 2015

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2015

RESUMO

Frente à diversidade de entendimentos sobre a importância da psicanálise freudiana na obra de Adorno, este artigo investiga, mediante a análise do ensaio Sobre a relação entre sociologia e psicologia, os limites da psicanálise e suas implicações para o estabelecimento de uma psicologia social. Pela análise se constatou que Adorno dirige tais críticas à psicanálise freudiana, e não apenas aos revisionistas. Identificou-se a crítica ao 'imperialismo' do sistema freudiano; à sua finalidade adaptativa; e a redução das determinações sociais à 'natureza' humana. Verificou-se ainda a necessidade de uma psicologia social analiticamente orientada capaz de estudar as condições de resistência e de adaptação individual.

Palavras-chave: Adorno; psicanálise; psicologia social; Freud; teoria crítica da sociedade.

ABSTRACT

Given the diversity of understanding on the importance of Freudian psychoanalysis in Adorno's work, we seek to analyze the boundaries of psychoanalysis and its implications for the establishment of a social psychology in the essay

* Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

** Departamento de Educação da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, Brasil.

*** Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Sociology and Psychology. The analysis verified that such criticism is also directed to the Freudian psychoanalysis – and not just to the revisionists. We identified the ‘imperialism’ of the Freudian system; its adaptive purpose; and the presence of psychic invariants that reduce social determinations to the ‘human nature’. It was also verified the need for a social psychology analytical oriented able to study both the resistance conditions and the individual adaptation.

Key words: Adorno; psychoanalysis; social psychology; Freud; critical theory.

Em consideração às frequentes referências à psicanálise em obras da Teoria Crítica da Sociedade, em especial em ensaios de Theodor W. Adorno, objetiva-se, neste texto, averiguar os limites que esse autor estabeleceu para a disciplina criada por Freud à compreensão de objetos mais propícios à psicologia social.

Adorno¹ reconheceu o avanço da teoria psicanalítica frente à ideologia da psique e às concepções animistas e idealistas; diante do sociologismo proposto pelos revisionistas, reconheceu a grandeza do pensamento de Freud, que se recusou a reduzir o caráter antagônico da sociedade a uma pretensa harmonia sistemática. Elogiou seu modo de pensar a relação entre indivíduo e massa, por entender que Freud, ao opor-se à proposição de Le Bon – que explicara o comportamento regredido dos indivíduos em massa como fruto de sugestão –, trouxera à cena a dinâmica pulsional². Por meio de sua leitura crítica e atenta à dimensão histórica do objeto tratado pela psicanálise, compreendeu que a teoria psicanalítica, dentre outras características, apontava para os limites da socialização na constituição do sujeito e denunciou a não liberdade dos seres humanos.

A respeito do modo como Adorno procedeu à leitura de Freud, Lastória³ reforça a importância da presença da psicanálise freudiana como “sustentáculo basilar” da Teoria Crítica da Sociedade. O reconhecimento dessa contribuição, no entanto, não implica necessariamente a devida apreciação crítica dos limites da apropriação da psicanálise por Adorno. Apesar de admitir que caso haja convergência entre os motivos iluministas de Freud e os de Adorno, esta seria uma convergência oblíqua, Lastória não se ateu à delimitação e às especificidades dos objetos das análises

¹ Theodor W. ADORNO, “A psicanálise revisada”, em T.W. Adorno, *Ensaio sobre psicologia geral e psicanálise*, trad. V. Freitas, São Paulo: ed. Unesp, 2015, págs. 43-69; Theodor W. ADORNO, “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”, em T.W. Adorno, *Ensaio sobre psicologia geral e psicanálise*, trad. V. Freitas, São Paulo: ed. Unesp, 2015.

² Theodor W. ADORNO, “A psicanálise revisada”, op.cit., pág. 130.

³ Luis C. N. LASTÓRIA, “Adorno leitor de Freud: Para além da coerção mítica da razão?”, *Remate de Males*, 30 (1) (2010), págs. 147-160.

desenvolvidas por ambos os autores; o que nos interessa particularmente para os propósitos deste artigo. Também Rouanet⁴ já havia interpretado a psicanálise freudiana como uma condição constitutiva da crítica frankfurtiana; ponderou que “o freudismo não é, para a escola de Frankfurt, uma influência: é uma interioridade constitutiva, que habita seu corpo teórico e permite à teoria crítica pensar seu objeto, pensar-se a si mesma, e pensar o próprio freudismo enquanto momento da cultura”. Não obstante esse reconhecimento da importância da psicanálise, Rouanet não negligenciou o alcance da crítica a Freud: “Partida de uma defesa de Freud contra seus revisores e contra os que desejavam anexar a psicanálise, a teoria crítica acaba descobrindo que o mal, num certo sentido, já estava em Freud, e não em seus epígonos, que não fizeram senão radicalizar pressupostos já contidos na doutrina original”⁵.

Dunker também sublinha a importância da teoria freudiana para o pensamento de Adorno, mas, distintamente da perspectiva enunciada por Rouanet, entende que as críticas de Adorno à psicanálise voltaram-se principalmente ao revisionismo da psicanálise e não à obra do próprio Freud:

“O que não se percebeu com clareza é que a crítica de Adorno contra o tratamento psicanalítico volta-se, majoritariamente, contra as consequências desta culturalização quanto aos objetivos de cura. Freud teria sido mais franco ao assumir a natureza mediada da terapia, do que Horney e Erich Fromm, ao valorizar cura pela aprovação e calor humano”⁶.

De fato, Adorno ponderou que a frieza técnica defendida por Freud em relação à intervenção psicanalítica indica que “a natureza profissionalmente mediada da terapia, honra mais a ideia de humanidade (...) do que uma aprovação consoladora e um calor humano sob ordens”⁷; todavia, esta ponderação não consiste em uma defesa acrítica da psicoterapia ou na aceitação incondicional da teoria freudiana, mas no reconhecimento da mediação, que remete à contradição entre indivíduo e sociedade.

Distintamente do entendimento de Dunker, Gomide sugeriu que as apropriações das categorias freudianas feitas por Adorno introduziram novas questões para a psicanálise e apontaram para os limites de certos conceitos quando confrontados

⁴ Sérgio P. ROUANET, *Teoria crítica e psicanálise*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, pág. 11.

⁵ Sérgio P. ROUANET, “*Teoria crítica e psicanálise*”, op. cit., págs. 95-96.

⁶ Christian I. L. DUNKER, “Apresentação à edição brasileira”, em T.W. Adorno, *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*, São Paulo: ed. Unesp, 2015, pág. 22.

⁷ Theodor W. ADORNO, “A psicanálise revisada”, op.cit., pág. 65.

com o indivíduo das sociedades administradas. Destacou o duplo papel da psicanálise para o frankfurtiano: “...os mesmos componentes encontrados na psicanálise que se tornaram objeto de crítica de Adorno também foram lembrados e ressaltados pelo mesmo como suportes teóricos importantes para expressar e esclarecer a fatalidade social que tem *minado* a categoria de indivíduo”⁸. Crochík⁹, em um ensaio sobre o papel da psicologia social para Adorno, frisou que uma psicologia social de base psicanalítica não poderia ser confundida com a psicanálise uma vez que tanto essa é incapaz de compreender o novo objeto decorrente das novas formas de controle social como ela também precisaria estar ligada a uma teoria da sociedade. Tal incapacidade decorreria do fato de que quando a psicanálise surgiu, seu objeto já se encontrava em declínio.

Empenhado em verificar a pertinência da análise desenvolvida por Adorno para a compreensão do momento atual, Silva também indicou a necessidade de nos voltarmos para o objeto de estudo da psicologia social proposta por ele, considerando sua continuidade histórica e diferenciação em relação aos fenômenos estudados pela psicanálise. Assinalou que Adorno concedeu lugar de destaque à psicanálise para compreender as condições subjetivas da irracionalidade social objetiva, mas também ponderou que, apesar de tê-la assumido como “elemento constitutivo, não restringiu os objetivos nem o objeto de sua psicologia a ela, tampouco aceitou seu repertório conceitual sem críticas; ao contrário, os conceitos freudianos acerca do funcionamento mental foram remetidos à materialidade da vida social contraditória e pensados à luz das transformações históricas”¹⁰.

Maiso¹¹ aponta que Adorno e Horkheimer, ao mesmo tempo em que adotaram posições mais “ortodoxas” com relação ao pensamento de Freud, mantiveram reservas a respeito do psicologismo com que tratava os processos sociais. Para Maiso, os diferentes níveis de alcance da teoria crítica e da psicanálise remontam aos seus distintos âmbitos de estudo e de intervenção.

⁸ Ana Paula A. GOMIDE, “Psicanálise e Teoria Social à Luz da Teoria Crítica de Theodor W. Adorno”, *Psicologia: Ciência e Profissão*, 31 (1) (2011), pág. 124.

⁹ José Leon CROCHÍK, “T. W. Adorno e a psicologia social”, *Psicologia & Sociedade*, 20 (2008), págs. 297-305.

¹⁰ Pedro Fernando SILVA, “Psicologia social de Adorno: Resistência à violência do mundo administrado”, *Psicologia & Sociedade*, 27(1) (2015), pág. 37.

¹¹ Jordi MAISO, “La subjetividad dañada: Teoría Crítica y Psicoanálisis”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5 (2013), págs. 132-150 [http://www.constelaciones-rtc.net/05/CRTC_05_2013.pdf], [consulta: 20 dezembro 2015].

Portanto, como assinalado por alguns desses autores, delinea-se como questão o fato de a psicanálise erigida por Freud também ter sido alvo da crítica de Adorno.

Essa diversidade de entendimentos implica interpretações distintas da crítica que Adorno fez à psicoterapia e põe em questão se a psicanálise freudiana pode ser, de imediato, psicologia social, tal como Freud¹² propunha ao alegar que toda psicologia é psicologia social. Como a clínica, para Freud, foi fonte importante para sua teoria, os limites atribuídos a ela em uma sociedade opressiva são fundamentais para compreendê-la como *práxis* no que tem de adaptativa e de resistência; se a psicanálise freudiana tende ao psicologismo, não pode ser em si mesma, sem reparos, uma psicologia social que não somente se contraponha a esse psicologismo, mas também ao sociologismo. Nas palavras de Adorno:

“Julgo que uma Sociologia que esquece a mediação por parte da subjetividade individual é tão equivocada e tão ruim – e dito com clareza – tão dogmática quanto seria, inversamente, uma Sociologia que acredita – como aliás Freud de fato imaginava – que a Sociologia não passa de uma Psicologia aplicada a uma maioria de pessoas”¹³.

Em relação aos limites da clínica, Jacoby indicou que Freud os conhecia. Para esse autor, Freud tinha clareza de que as suas descobertas suplantavam a questão clínica: “Tornei-me um terapeuta contra minha vontade”, escreveu ele a Wilhelm Fliess. Ele disse a Abram Kardiner: “Eu não estou basicamente interessado em terapia”. E ironicamente observou: “Fazemos análise por duas razões: para entender o inconsciente e para ganhar a vida”¹⁴.

Jacoby¹⁵ também ponderou sobre a questão da falta de liberdade presente na terapia psicanalítica freudiana, uma vez que se trata de um instrumento de adaptação individual, em contraponto à liberdade da psicanálise como teoria. Considerar a psicanálise apenas como terapia é enfraquecer a sua capacidade de crítica à civilização. Não se trata de opor uma à outra, mas de levar em conta a existência contraditória de ambas.

¹² Sigmund FREUD, “Psicologia de grupos e análise do ego”, em: S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund de Freud*, trad. J. Salomão, Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. 18, págs. 79-143.

¹³ Theodor W. ADORNO, *Introdução à sociologia*, trad. W.L. Maar, São Paulo: ed. Unesp, 2008, págs. 272-273.

¹⁴ Russel JACOBY, *Amnésia Social: uma crítica à Psicologia Conformista de Adler a Laing*, trad. S. S. Gomes, Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pág. 141.

¹⁵ *Ibid.*

Se, de acordo com Marcuse¹⁶, a terapia psicanalítica tende a se resignar à adaptação a uma sociedade opressiva, a teoria que se pretenda crítica deve se afastar ao máximo dessa prática. Para ele, a crítica que a psicanálise freudiana é capaz de propor só tem força no terreno da teoria, em particular, na metapsicologia. É precisamente no campo teórico que os conceitos psicanalíticos revelam sua fecundidade, ainda que, mesmo nessa dimensão, para que se realize, sua potencialidade crítica depende de que esses conceitos não sejam parte de um sistema a-histórico, mas confrontados com a dimensão empírica e possam acompanhar o movimento do objeto a que se referem. Assim, cabe considerar que a prática psicanalítica, mesmo a freudiana, mantém-se restrita à *práxis*; a qual, se pode e deve trazer dados da experiência para a teoria, não se reduz a ela, posto que, segundo Adorno¹⁷, a teoria possui mais liberdade em relação ao existente do que a *práxis* ligada ao trabalho; como a teoria só o é como história de seu objeto e de suas modificações, a *práxis* pode contribuir com dados sobre o objeto atual, suas modificações em relação à sua forma anterior e suas possibilidades de alteração, mas deve seus limites às suas possibilidades de existência atual; já a teoria é negativa, pois pode vislumbrar o ainda não existente, enquanto que a prática psicanalítica, mesmo a freudiana, se pode contribuir com esse vislumbre teórico do vir-a-ser, não pode ser a própria negação. Assim, a terapia é uma forma de resignação.

Poder-se-ia pensar juntamente com Dunker¹⁸ que a teoria de Adorno, sobretudo no que se refere à psicanálise, seria próxima à teoria de Lacan, mas o frankfurtiano, em uma rara menção a esse pensador francês, sequer o nomeia como psicanalista, e, sim, como pensador estruturalista, que junto a outros dessa escola, deveria ser objeto de análise do próximo curso que não chegou a ministrar:

“Assim, para recorrer a um fenômeno recente no plano do pensamento social, o estruturalismo, o estruturalismo francês // relacionado sobretudo com os nomes de Lévi-Strauss e de Lacan e que influencia de maneira muito forte o pensamento sociológico – no próximo semestre espero poder oferecer um seminário sobre o estruturalismo – esse estruturalismo toma seu material essencialmente e por motivos plenamente justificáveis pelos temas de sua formação teórica,

¹⁶ Herbert MARCUSE, *Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, trad. A. Cabral, Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

¹⁷ Theodor W. ADORNO, “Notas marginais sobre teoria e práxis”, em T.W. Adorno, *Palavras e Sinais*, trad. M.H. Ruschel, Petrópolis: Vozes, 1995, págs. 202-229.

¹⁸ Christian I. L. DUNKER, “Apresentação à edição brasileira”, op. cit.

em primeiro lugar da Antropologia e, além disso, de orientações específicas da pesquisa da linguagem, em especial a fonológica...”¹⁹

A referência não possibilita formular uma compreensão suficiente sobre a posição de Adorno a respeito da teoria lacanianiana, mas chama a atenção sua associação com o estruturalismo no que pode contribuir para uma Sociologia que, por sua vez, tem base na Antropologia e na Linguística, sem citar a psicanálise, o que levanta a suposição, que não será examinada neste texto, de que à teoria lacanianiana caberiam as mesmas críticas que fez Adorno aos culturalistas, a saber, a ênfase nos aspectos culturais em detrimento dos individuais.

O outro ponto diz respeito à psicanálise freudiana não poder ser imediatamente psicologia social, cujos limites da sua prática já foram sublinhados. Em uma sociedade fragmentada, com a cisão efetiva entre o indivíduo e a sociedade, não caberia julgar que a teoria da sociedade e a psicanálise fossem harmônicas. Uma teoria crítica da subjetividade, nesta sociedade, teria necessariamente que ser contraditória ao estudar uma subjetividade que desaparece, ela seria uma “teoria de um sujeito sem-sujeito – ou uma subjetividade ainda não liberada”²⁰.

A psicanálise pode informar a respeito do sofrimento individual em uma sociedade opressiva, da dificuldade de se tornar sujeito e desenvolver sua subjetividade; pode, ainda, mostrar como desejos psíquicos são relacionados à propaganda ideológica, mas não deveria extrapolar esses limites; pode compreender o antisemita, o racista, o homofóbico, mas não o antissemitismo, o racismo e a homofobia. Maiso considera que há o risco da psicanálise tornar-se psicologismo, uma vez que:

“(...) cuando el psicoanálisis se convierte en un instrumento hermenéutico que se aplica directamente a contenidos ideológicos y culturales o a movimientos políticos, el resultado casi inevitable es el psicologismo. El estudio clásico de Rudolph Loewenstein sobre el antisemitismo o, más recientemente, algunos análisis de Slavoj Žižek, son claros ejemplos de esta tendencia”²¹.

A citação acima indica que a crítica dirigida por Adorno à psicanálise mantém-se válida nos dias de hoje em relação a autores que procuram explicar problemas sociais à luz de conceitos obtidos em uma psicanálise revisada. Se há a crítica do psicologismo, de outro lado, Adorno critica a psicanálise freudiana, por ela deixar de ser voltada ao indivíduo:

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Introdução à sociologia*, op. cit., pág. 250.

²⁰ Russel JACOBY, *Amnésia Social: uma crítica à Psicologia Conformista de Adler a Laing*, op. cit., págs.95-96.

²¹ Jordi MAISO, “La subjetividad dañada: Teoría Crítica y Psicoanálisis”, op. cit., págs. 149-150.

“Entretanto a isso se associa algo // sociologicamente muito criticável, a saber (em primeiro lugar), que Freud tende absolutamente a subestimar de modo extremo a possibilidade de individuação, a variabilidade. Isso justamente por causa da pretensa invariabilidade e constância do eu idêntico em todos os homens. Além disso (em segundo lugar), que essa teoria, justamente porque deparou no indivíduo com a “herança arcaica” dele, tende a considerar os próprios homens como em grande medida invariáveis – e nisso, aliás, é reforçada desde a Pré-história até hoje – e em decorrência disso tende a ver até mesmo as relações de dominação social como inevitáveis, como única possibilidade de uma dissolução socialmente aceitável do chamado complexo de Édipo”²².

Deste longo trecho citado, podemos destacar: 1- a clara crítica à psicanálise freudiana e não somente aos culturalistas; 2- a desconsideração à variabilidade individual, à possibilidade de alguma individuação; infere-se que a crítica a esse objeto ‘padronizado’ deveria ser o propósito de uma psicologia social analiticamente orientada.

Face ao que foi desenvolvido até o momento, este texto tem por objetivo identificar os limites indicados por Adorno à psicanálise freudiana para o estabelecimento de uma psicologia social, mais especificamente, uma psicologia social analiticamente orientada. Isso será feito por meio da análise de seu texto *Sobre a relação entre sociologia e psicologia*²³. Serão destacados e interpretados trechos que permitam averiguar as seguintes hipóteses:

- A- As críticas de Adorno à psicanálise se dirigem também à psicanálise freudiana; e
- B- Os limites da prática e da teoria psicanalítica implicam na proposta de uma psicologia social analiticamente orientada.

CRÍTICAS DE TH. W. ADORNO À PSICANÁLISE FREUDIANA

A seguir, serão expostos três pontos de análise das críticas de Adorno à psicanálise de Freud. O primeiro indica a extensão de conceitos originalmente desenvolvidos para o estudo do psiquismo individual a objetos distintos do que proporcionou as descobertas psicanalíticas: fenômenos sociais como a religião, a arte, a política e o comportamento econômico. Esse ‘imperialismo’ é destacado na seguinte citação:

²² Theodor W. ADORNO, *Introdução à sociologia*, op.cit., pág. 270.

²³ Theodor W. ADORNO, “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”, op.cit.

“O sucesso da estratégia científica de Freud baseia-se, não em pouca medida, no fato de que sua perspectiva psicológica foi acompanhada de um movimento sistemático, ao qual se mesclavam aspectos absolutos e autoritários. Enquanto a intenção de elevar suas descobertas a uma totalidade foi precisamente o que produziu o momento de inverdade na psicanálise, esta deve seu poder sugestivo exatamente a tal aspecto totalitário. Ela é recebida como fórmula mágica, que promete solucionar tudo”²⁴.

Pode-se notar a crítica de Adorno à pretensão da teoria freudiana em afirmar-se como um sistema a partir do qual diferentes aspectos da realidade, inclusive os que correspondem a fenômenos sociais, poderiam ser compreendidos. A indicação de que tal pretensão compreenderia a associação com aspectos absolutos e autoritários revela que mesmo a psicanálise freudiana já guardava algo da tendência niveladora que desconsidera as diferenças entre a esfera individual subjetiva e a objetividade social.

Mediante a consideração acerca do caráter histórico dos fenômenos tratados pela teoria freudiana, os quais revelariam a obsolescência de sua forma original, Adorno criticou a intenção de Freud de tornar a psicanálise uma ciência capaz de ir além de seus limites:

“A psicanálise, em sua forma autêntica e historicamente já ultrapassada, alcança sua verdade como relato sobre os poderes da destruição que se proliferam no particular em meio ao universal destrutivo. Permanece falso nela o que aprendeu do movimento social, sua demanda por totalidade, que – em contraste com a afirmação do Freud inicial de que a análise quereria apenas acrescentar algo ao já conhecido – torna-se aguda na expressão do Freud tardio de que “também a sociologia, que trata do comportamento do ser humano em sociedade, não pode ser nada mais do que psicologia aplicada”²⁵.

A crítica feita por Freud – possível por meio da psicanálise – à sociedade contrária aos interesses mais racionais do indivíduo se converte em seu oposto; a sociologia vista como uma extensão dos conhecimentos psicanalíticos encobre a cisão entre indivíduo e sociedade, reconhecida pelo próprio Freud²⁶ ao indicar que a civilização não tem entre seus principais objetivos a felicidade individual; tal crítica

²⁴ *Ibid.*, pág.83.

²⁵ *Ibid.*, págs. 124-125.

²⁶ Sigmund FREUD, “O mal-estar na civilização”, em: S. Freud, *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*, trad. P. C. Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, págs. 13-122.

foi reiterada por Adorno, no texto em análise, ao mostrar que a cisão entre indivíduo e sociedade é falsa e verdadeira; falsa porque não deveria haver, verdadeira pelo desconhecimento entre ambos. O crescente quadro de alienação a que estão subordinadas as pessoas revela a contradição entre o fato de não se reconhecerem como seus produtores, mas, exatamente por isso, reproduzirem-na de maneira irrefletida, absorvendo sem resistência o impacto da determinação social.

Outro ponto a analisar das críticas de Adorno à psicanálise freudiana diz respeito à sua finalidade, que a reduz à adaptação ao existente e ao equilíbrio das instâncias psíquicas. O trecho a seguir ilustra esse ponto:

“Depois que Freud, motivado pelas dificuldades dos “sistemas” originais consciente²⁷, pré-consciente e inconsciente, colocou a // topologia analítica sobre as categorias de isso, eu e supereu, tornou-se propício orientar a imagem analítica da vida correta pela harmonia dessas instâncias. (...) Tolerar irracionalidades apenas porque elas derivam da sociedade e porque sem elas a sociedade organizada não deve poder ser pensada – isso desabona o princípio analítico”²⁸.

Adorno elogiou a primeira tópica freudiana ao mencionar que não admitia nada inconsciente, sobretudo o que é irracional; já a segunda tópica aceitaria a irracionalidade do controle exercido pelo próprio indivíduo sobre si para a manutenção da sociedade, sem pensar no quanto essa é irracional quando se sustenta na base dos sacrifícios individuais que já não são mais necessários. Aqui, também não há dúvidas de que a crítica de Adorno se dirige à teoria freudiana. E se o indivíduo que apresenta o equilíbrio entre as três instâncias psíquicas é criticado, aquele inteiramente livre de recalques também o é, não devido à sua liberdade, mas pela não percepção da mediação social que converte a liberdade, nesta sociedade, em dominação e aniquilação do outro. A citação a seguir traz esse outro limite ao pensamento de Freud:

“O ser humano “correto” no sentido do projeto freudiano, portanto não mutilado por recalques, se assemelharia quase indistintamente na sociedade aquisitiva de hoje ao animal predador com um apetite saudável, e assim se alcançaria a utopia abstrata de um sujeito realizado independentemente da sociedade, que hoje se alegra de tal predileção como “imagem de ser humano”. A acusação psicológica contra o bode expiatório do animal de rebanho pode ser pago com

²⁷ Nessa citação, preferiu-se utilizar o termo “consciente”, tal qual consta no texto original em alemão.

²⁸ Theodor W. ADORNO, “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”, op.cit., pág.100.

juros pela crítica da sociedade ao ser humano dominador, cuja liberdade permanece falsa, ganância neurótica, “oral”, enquanto ela pressupuser a não liberdade. Toda imagem de ser humano é ideologia, exceto a negativa²⁹.

Pode-se notar tanto a rejeição de Adorno ao suposto equilíbrio entre as instâncias psíquicas que expressa a redução do universal diferenciado a um modelo de “ser humano [supostamente] correto”, quanto a crítica à semelhança identificada entre este ideal e o indivíduo burguês: “animal predador com apetite voraz”. Nesta crítica, que é coextensiva à transmutação dos valores proposta por Nietzsche, a afirmação ideológica da rapinagem burguesa como expressão da virtude é confrontada com a falsidade da liberdade individual obtida por meio da dominação social. Por esta via, Adorno afastou-se de quaisquer propósitos terapêuticos que possam remontar à psicanálise da qual se apropriou para pensar a regressão psíquica promovida, quer pelos totalitarismos, quer pela sociedade administrada.

Por conceber o indivíduo como mônada, cujos principais determinantes independem das condições sociais objetivas e do tempo histórico, Freud acabou por concordar com o ajustamento exigido pela sociedade opressiva e desigual, pois, sem explorar a relação de determinação entre indivíduo e sociedade, sua compreensão a respeito do psiquismo baseou-se na hipostasiação do homem burguês, forjado pelo processo social que, assim, é abstraído e considerado independente, sobretudo das relações materiais. A referência freudiana à sociedade, à cultura, como um quadro externo aos indivíduos dificulta sua crítica à sociedade, o que pode ser vislumbrado na defesa do mecanismo de sublimação: a criação de algo útil socialmente desconsidera o valor dessa atividade para a felicidade e para a liberdade humanas e não analisa se tal sociedade é constituída racionalmente para que elas sejam possíveis. Nas palavras de Adorno:

“No sistema freudiano falta, em geral, um critério suficiente para a diferenciação das funções “positivas” e “negativas” do eu, principalmente da sublimação e do recalque. Em vez disso, invoca-se de fora, de forma um tanto ingênua, o conceito do que é socialmente útil ou produtivo. Ora, em uma sociedade irracional, o eu não consegue de forma alguma satisfazer adequadamente a função que lhe é atribuída por tal sociedade. Necessariamente o eu é incumbido de tarefas psíquicas que são // incompatíveis com a concepção psicanalítica do eu”³⁰.

²⁹ *Ibid.*, pág. 103.

³⁰ *Ibid.*, pág. 108.

O mecanismo da sublimação, tal como proposto por Freud, foi criticado, pois, em um Estado fascista, ele pode fortalecer o Estado contra os interesses individuais ao auxiliar a criar o que é “socialmente útil ou produtivo”.

Na citação a seguir, o caráter adaptativo da psicanálise como terapêutica se revela no próprio pensamento freudiano:

“... a humanidade fracassou na formação de um sujeito social total e racional. Contra isso sempre se esforça todo indivíduo. O preceito de Freud: “Onde isso estava, o eu deve advir”, contém algo estoicamente vazio, // inevidente. O indivíduo adaptado à realidade, “sadio”, é tão pouco resistente às crises quanto o sujeito da racionalidade econômica é de fato econômico. (...) O triunfo do eu é o triunfo da cegueira produzida pelo particular. Este é o fundamento da inverdade objetiva de toda psicoterapia, que incita os terapeutas à fraude. Na medida em que o curado se assemelha à totalidade insana, torna-se ele mesmo doente, mas sem que aquele que fracassa em ser curado seja por isso mais saudável”³¹.

Aqui, a crítica a Freud e à psicoterapia está bem assinalada. Não somente esse tipo de psicoterapia/psicanálise torna o indivíduo mais adaptado, mais ‘saudável’, como contribui com a cegueira frente ao que gera o sofrimento, com a alienação frente à sociedade e a determinação dessa sobre a constituição individual.

Um terceiro ponto das críticas de Adorno à psicanálise freudiana é o que se relaciona com a apresentação de invariantes psíquicos; a falta de percepção dos determinantes sociais sobre as instâncias psíquicas, sobre as pulsões e sobre os mecanismos de defesa:

“Não se deve reprovar Freud por ter desprezado o concretamente social, mas sim por ter se contentado de forma fácil demais com a origem social daquela abstração, com a fixidez do inconsciente, apreendida por ele com o caráter incorruptível do pesquisador da natureza. (...) O histórico se torna invariável, e o psíquico, por sua vez, realidade histórica. Na passagem das *imagines* psicológicas para a realidade histórica, Freud esquece as próprias modificações, descobertas por ele, de todo o real no inconsciente, e assim conclui equivocadamente por realidades factuais, como o parricídio pela horda primitiva. O curto-circuito entre inconsciente e realidade empresta à psicanálise seus traços apócrifos”³².

Neste excerto, pode-se notar uma das principais críticas de Adorno a Freud. Ele identificou dois importantes equívocos cometidos por Freud ao interpretar os

³¹ *Ibid.*, pág. 90.

³² *Ibid.*, pág. 96.

conteúdos psíquicos inconscientes como se efetivamente correspondessem à realidade antropológica, portanto os hipostasiou; de outro lado, ao tomar as configurações psíquicas de caráter histórico como algo invariável, concluiu que há uma “tendência inata do ser humano para o ‘mal’, para a agressão, a destruição, para a crueldade”³³. Apesar de Adorno não desenvolver, neste trecho, a discussão sobre a mediação social na configuração da pulsão de morte, é possível considerar que a agressividade concebida por Freud como inerente à natureza humana é expressão da redução do histórico a algo invariável. A crítica a tais inversões indica o quanto os conceitos psicanalíticos presentes nas análises de Adorno diferem das formulações freudianas por estarem remetidos à dimensão histórico-social. A redução de objetos sociais à determinação puramente natural torna a psique alvo da ‘compulsão à repetição’; dessa forma, a contradição entre o ser e o vir-a-ser do objeto, e portanto do sujeito, é sustada, negando-se o que já seria possível existir como liberdade e felicidade no mundo atual; a história é abstraída da transformação da natureza em progresso por meio do trabalho humano. Não somente a dialética social não é percebida por Freud, mas também a que se refere à formação do eu, que não é apenas produto das forças psíquicas:

“O conceito do eu é dialético, psíquico e não psíquico, um fragmento da libido e o representante do mundo. Freud não tratou dessa dialética. Por isso as determinações psicológicas imanentes que ele atribui ao eu contradizem de forma involuntária uma à outra e rompem o fechamento do sistema pretendido por ele. De todas as contradições, a mais flagrante é a de que o eu inclui o que a consciência realiza, mas também é representado essencialmente como inconsciente”³⁴.

Adorno capturou o caráter contraditório da constituição do eu ao lhe conferir um caráter dialético não explicitado no sistema freudiano. A dialética entre o psíquico e o não psíquico é também a via por meio da qual se pode perceber a determinação social do indivíduo. A não percepção da dialética da constituição do eu que o torna fixo permite tentar ‘fechar’ o sistema freudiano e estabelecer uma aparente harmonia entre a sociedade e o indivíduo, tornando invariante esse sistema, conforme se pode depreender do trecho abaixo:

“A psicologia analítica do eu até hoje não investigou energicamente o bastante a reversão do eu ao isso, pois aceitou previamente da sistemática freudiana os conceitos fixos do eu e do isso. O eu que reverte ao inconsciente não desaparece

³³ Sigmund FREUD, “O mal-estar na civilização”, op. cit., pág. 88.

³⁴ Theodor W. ADORNO, “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”, op.cit., pág. 107.

simplesmente, pois mantém muitas das qualidades que havia adquirido como agente social, mas submete-se ao primado do inconsciente. Surge assim a aparência de uma harmonia entre princípio de realidade e de prazer”³⁵.

As diversas críticas à psicanálise apresentadas até aqui – o ‘imperialismo’, a redução de dimensões sociais à natureza, a não percepção quer da dialética social quer da presente na diferenciação individual – são dirigidas ao próprio sistema teórico desenvolvido por Freud, sem deixar por isso de se estender também àquelas formas de psicanálise que Adorno não analisou. Caberia aos psicanalistas e aos estudiosos atuais da teoria crítica examinar as implicações destas críticas para a compreensão da relação atualmente estabelecida entre o indivíduo regredido e a sociedade administrada, sem conceder à sedutora harmonia pré-estabelecida entre psicanálise e teoria crítica, apenas porque parte da transformação da psicanálise considerou as críticas dos frankfurtianos.

Os limites da prática e da teoria psicanalítica e a proposta de uma psicologia social analiticamente orientada. A segunda hipótese deste trabalho é a de que os limites da prática e da teoria psicanalítica implicam na proposta de uma psicologia social analiticamente orientada. Um primeiro tópico para pensar essa suposição é a análise elaborada por Adorno acerca da subjetividade como objeto da psicanálise e sua conseqüente dessubjetivação – correspondente ao indivíduo regredido, que age à base de reflexos, em substituição à mônada psicológica. A transformação da constituição psíquica individual em consonância com as novas condições sociais está expressa no trecho a seguir: “Que a psicologia tenha se transformado em doença exprime não apenas a falsa consciência da sociedade sobre si mesma, mas também aquilo em que se transformaram efetivamente os seres humanos nessa sociedade, pois o substrato da psicologia, o próprio indivíduo, reflete a forma de socialização hoje ultrapassada”³⁶.

Se a socialização própria ao período em que Freud constituiu a psicanálise não é mais a mesma nos dias contemporâneos, as categorias explicativas dessa disciplina também não o são. A citação indica uma nova forma de constituição das pessoas em que a própria individualidade é obstada por meio de uma regressão individual, uma vez que o psicológico, o diferenciado, se compreende como doença.

O surgimento de um ‘novo’ objeto para o qual as categorias da psicanálise não se aplicam também indica a proposta de uma psicologia social, sem se desfazer do aporte psicanalítico:

³⁵ *Ibíd.*, pág. 109.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 88.

“Na sociedade totalmente socializada, a maioria das situações em que as decisões ocorrem é pré-delineada, e a racionalidade do eu é rebaixada à escolha de um passo ínfimo. Sempre se trata de nada além de alternativas mínimas, de evitar desvantagens minúsculas, e é “realista” quem toma tais decisões corretamente. Perante isso, as irracionalidades individuais pesam pouco. As possibilidades de escolha do inconsciente também são tão reduzidas, quando não já originalmente tão pobres, que grupos que representam os interesses dominantes podem dirigi-las em poucos canais, por meio de métodos testados há muito tempo pela técnica psicológica nos países totalitários e não totalitários. Cuidadosamente protegido através da manipulação da mirada do eu, o inconsciente, em sua pobreza e indiferenciação, coexiste de modo feliz com a padronização e o mundo administrado”³⁷.

As considerações de Adorno a respeito das possibilidades de efetiva decisão individual desvelam que tais oportunidades estão rebaixadas a decisões insignificantes e de acordo com os interesses dominantes, atingindo o eu e sua racionalidade. O inconsciente empobrecido, que coexiste com a padronização do mundo administrado, bem como o eu incapaz de exercer o pensamento racional, diferem substancialmente das disposições psíquicas do indivíduo relativamente autônomo que serviu de modelo para a psicanálise freudiana. A indiferenciação e a fragilidade crescentes do eu são frutos de uma sociedade que visa a padronização e, assim, tal como discutido na parte anterior, não podem ser reduzidas às esferas individuais ou éticas, mesmo porque, como se infere do trecho acima, quase não há mais escolhas. Tal fragilidade também é notada no fragmento a seguir:

“O que parece mais fácil a uma visão abstrata do indivíduo, a saber, seguir o instinto, é o mais difícil em termos concretamente sociais, pois foi condenado pela sociedade e hoje pressupõe exatamente a força que falta a quem age irracionalmente. O isso e o supereu formam uma conexão já visada pela teoria, e, exatamente quando as massas agem instintivamente, elas são pré-formadas pela censura e têm a bênção do poder”³⁸.

Não se trata mais de um indivíduo que tem a razão bem desenvolvida e poderia modificar os desejos e a própria realidade em função dos primeiros, mas de alguém que tem dificuldades até mesmo para enunciar seus desejos, pois isso não se consegue sem um eu diferenciado, cultuado, sobretudo, a partir do século das Luzes.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 93.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 93.

Não se trata apenas que a cada sociedade corresponde um novo tipo de indivíduo ou, mais especificamente, de neurose, mas que o indivíduo regride na sociedade contemporânea:

“A psicologia do isso é mobilizada pela psicologia do eu com o auxílio da demagogia e da cultura de massa. (...) Ao eu resta apenas ou transformar a realidade ou retroceder novamente ao isso. Isto é mal compreendido pelos revisionistas como simples estado de coisas da ostensiva psicologia do eu. (...) Não há uma “personalidade neurótica de nosso tempo” – o mero nome é uma manobra de desvio –, mas a situação objetiva fornece a direção para as regressões”³⁹.

Como é a ‘situação objetiva’ que leva às regressões individuais, não cabe somente à psicologia entender tal fenômeno; a mobilização do isso pelo eu força a resignação, de forma a não se poder conceber um indivíduo, tal como esse conceito exige; o indivíduo estudado pela psicanálise freudiana, como afirmado antes, deixou de existir: “A psicologia não é nenhuma reserva do particular protegido do universal. Quanto mais crescem os antagonismos sociais, mais evidentemente perde sentido o conceito individualista e totalmente liberal da psicologia. O mundo pré-burguês ainda não conhece a psicologia, e o totalmente socializado, não mais”⁴⁰.

Com a afirmação de que o mundo totalmente socializado já não mais oferece as condições necessárias para que a individualidade se desenvolva, Adorno destacou o evidente descompasso histórico entre a teoria psicanalítica e o processo de regressão do indivíduo engendrado pelas sociedades totalitárias e administradas: um novo objeto não abarcável por meio da metapsicologia freudiana e, talvez, por qualquer psicanálise. A insistência em tratar o psíquico como doença e a manutenção do emprego de categorias da psicanálise para entender e atuar sobre esse indivíduo também se expressa na diferenciação essencial das classes sociais, sem que ninguém seja beneficiado pelo tratamento quando se considera o ímpeto freudiano de não tolerar nada inconsciente, conforme mencionado anteriormente, próprio da primeira tópica do sistema freudiano:

“O antagonismo social reproduz-se no objetivo da análise, que não mais sabe, nem pode saber, para onde quer conduzir o paciente, se para a felicidade da liberdade ou para a felicidade na não liberdade. Ela se livra dessa dificuldade ao tratar lentamente pelo método catártico o paciente com bom poder aquisitivo

³⁹ *Ibid.*, págs. 112-113.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 123.

que possa pagar, mas fornece apenas apoio psicoterapêutico ao pobre, que precisa rapidamente se tornar apto ao trabalho – uma divisão que faz do rico um neurótico e do pobre um psicótico. (...) Fica em aberto, se, de resto, o procedimento mais profundo é realmente preferível ao mais superficial; se não saem melhor os pacientes que pelo menos seguem aptos ao trabalho e não precisam hipotecar a alma ao analista, com a vaga perspectiva de que um dia a transferência, que se reforça ano após ano, irá se dissolver”⁴¹.

Em ambos os casos, os indivíduos não se tornam sujeitos de si mesmos, mas dependentes de apoios externos; apoios que não fogem à crítica daqueles fenômenos sociais considerados como ‘ópio do povo’. Tal ‘apoio’ é próprio à adaptação exigida e presente na submissão já mencionada do eu ao isso com o auxílio dos meios de comunicação de massa: “(...) um crescimento da assim chamada psicologia do eu, enquanto na verdade a dinâmica psicológica individual é substituída pela adaptação, em parte consciente, em parte regressiva, do indivíduo na sociedade”⁴². Mas não se trata do fortalecimento do ego, pois esse somente obedece à pressão social; o eu não é mais propício à modificação desta sociedade, mas à sua manutenção; a irracionalidade é apregoada pelo eu como sacrifício de si mesmo, tal como enuncia o fortalecimento do narcisismo contemporâneo:

“Os rudimentos irracionais são espargidos como óleo lubrificante da humanidade na maquinaria. Conformes à época atual, são aqueles tipos que nem possuem um eu nem agem propriamente de forma inconsciente, mas espelham o movimento objetivo de forma reflexa. Realizam em conjunto um ritual sem sentido, seguem o ritmo compulsivo da repetição, empobrecem afetivamente: com a destruição do eu cresce o narcisismo ou seus derivados coletivos. A brutalidade do exterior, a sociedade total que age uniformemente, bloqueia a diferenciação e se serve do núcleo primitivo do inconsciente. Ambos conspiram para a aniquilação da instância mediadora: as moções arcaicas triunfais, a vitória do isso sobre o eu, harmonizam-se com o triunfo da sociedade sobre o indivíduo”⁴³.

Ainda que não se possa reduzir a totalidade das pessoas à forma do comportamento reflexo indicada neste trecho, a consonância observável entre essa nova configuração psíquica e as condições objetivas de existência, entre a debilitação do eu e

⁴¹ Ibid., pág. 122-123.

⁴² Ibid., pág. 124.

⁴³ Ibid., pág. 124.

a redução da autonomia dos indivíduos em relação à sociedade, requer aportes teóricos que ultrapassem a perspectiva e o escopo da teoria psicanalítica. O trecho a seguir indica os limites da psicanálise frente ao objeto que lhe é próprio:

“Existe ou existiu um domínio pátrio psicanalítico com evidência específica; quanto mais a psicanálise se distancia dele, tanto mais suas teses são ameaçadas pelas alternativas da superficialidade ou do sistema delirante [*Wahnsystem*]. Quando alguém comete um ato falho e deixa escapar uma palavra com coloração sexual; quando alguém tem fobia ou uma mulher é sonâmbula, então a análise possui não apenas suas melhores chances terapêuticas, como também seu objeto próprio: o indivíduo relativamente autônomo, monadológico, como palco do conflito inconsciente entre moção pulsional e proibição”⁴⁴.

Adorno delimitou o campo específico da psicanálise; descreveu a fisionomia de seus objetos. É interessante notar que não excluiu a possibilidade de que o “indivíduo relativamente autônomo, monadológico”, possa coexistir com o homem regredido que deve ser estudado pela psicologia social analiticamente orientada, no entanto, a dúvida sobre a sua existência atual já aparece no início do trecho, pois o autor apresentou a alternativa ‘existe ou existiu’. De todo modo, ainda que, em coerência com sua concepção de história como síntese de ruptura e continuidade, tenha admitido a continuidade do objeto e do campo da psicanálise, não foi para o indivíduo considerado como uma mônada que dirigiu sua atenção, mas, sim, para a necessidade de verificar o quanto a integração promovida pela sociedade hodierna enfraquece o eu e requer uma nova disciplina que estude o núcleo social da psicologia. No posfácio desse texto ele reafirmou, uma década depois, esse entendimento:

“Não se deve hipostasiar, de fato, nenhuma consciência ou inconsciente coletivos; além disso, os conflitos se desenrolam, por assim dizer, sem janelas nos indivíduos e devem ser deduzidos nominalisticamente de sua economia pulsional individual – mas eles possuem forma idêntica em inumeráveis indivíduos. Por isso, o conceito de psicologia social não é tão equivocado quanto esta palavra composta e seu uso mundialmente disseminado fazem crer. A primazia da sociedade é reforçada retrospectivamente por aqueles processos psicológicos típicos, sem que aí se anuncie equilíbrio ou harmonia entre os indivíduos e a sociedade”⁴⁵.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 125.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 129.

Os conflitos vividos individualmente possuem ‘formas idênticas’, não são individuais, e pode-se perguntar se a tendência atual, contrariamente à explicitada por Freud⁴⁶, quando afirmou que ‘toda a psicologia é psicologia social’, não continua a existir, mas agora em seu oposto: ‘toda psicologia social é psicologia’; como tendência, não haveria mais o indivíduo psicológico, como marca da diferenciação social. E o que ocorre no âmbito individual espria a crescente dificuldade da mediação do eu entre o isso e a realidade.

Se a psicologia social foi defendida por Adorno como parte da sociologia, e se em conjunto com a Teoria da Sociedade deve procurar entender um fenômeno como o fascismo, ela dista dos extremos indicados pelos objetos da psicologia e da sociologia, ainda que se associe a ambas. Deve estudar fenômenos de massa e não propriamente individuais; deve se preocupar com o que leva o indivíduo a aderir a massas contrárias a seus interesses mais racionais; assim, não é imediatamente sociologia. Dado que não deve atuar sem a presença de uma Teoria da Sociedade e que é distinta da psicanálise, ainda que possa ser orientada por ela, não se trata somente da articulação entre psicanálise e marxismo, mas de estudar um novo objeto, que escapa às categorias de saúde-doença e que se apresenta como norma de adaptação na ausência de um sujeito psíquico; trata-se de estudar comportamentos, hábitos, complexos psíquicos uniformes, padronizados, que se põem no lugar do indivíduo e, como simulacros, tentam representá-lo.

Ao final desse pós escrito, foi destinada uma questão crucial para a psicologia social em relação a esse ‘objeto regredido’:

“Se os processos de integração, tal como parece, apenas enfraquecem o eu até um valor limite, ou se, como no passado, podem ainda, ou novamente, fortalecê-lo – isso não foi ainda questionado de modo preciso. Esta questão deveria ser acolhida em [sic] uma psicologia social que penetra no núcleo social da psicologia, sem imiscuir-lhe um parco acréscimo de conceitos sociológicos. Ela deveria decidir levando em consideração os sujeitos”⁴⁷.

Não é à psicanálise, nem à sociologia que Adorno indica essa tarefa; a psicologia social pretendida deve estudar as condições de resistência e de adaptação individual, não por meio de conceitos sociológicos ou psicanalíticos, mas por aqueles que permitam entender a movimentação e transformação individual tendo em vista suas dimensões racionais e irracionais. Se não se trata de um objeto inteira-

⁴⁶ Sigmund FREUD, “Psicologia de grupos e análise do ego”, op. cit.

⁴⁷ Theodor W. ADORNO, “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”, op. cit., pág. 135.

mente novo, mas da regressão do anteriormente existente, a psicanálise freudiana, como afirmado antes, é fundamental para servir como referência e crítica à regressão sofrida, mas dificilmente poderá ser, como pretendia seu criador, ‘psicologia aplicada’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Distinguir entre a psicanálise e a psicologia social como formas de compreensão e, conseqüentemente, ação sobre o sofrimento humano contemporâneo é fundamental para toda forma de resistência à exploração do homem pelo homem, inclusive, à que é responsável por aquele sofrimento. Indicar a regressão psíquica frente ao progresso social, possibilitado pelo avanço das forças produtivas acorrentadas às relações de produção, permite vislumbrar a negação determinada e a felicidade e liberdade individuais já possíveis em vista do avanço das forças produtivas; a regressão psíquica é parte do acorrentamento desse progresso às relações de produção.

Se o indivíduo, à época de Freud, podia refletir não somente a adaptação social como a crítica à sociedade, necessária para sua transformação, o indivíduo contemporâneo não explicita mais de forma racional essa crítica, que acaba por se expressar de forma nociva à sociedade e aos próprios indivíduos; a capacidade de resistência não se esgotou, mas o impulso a ela destinado se volta para a destruição. Tentar somente modificar os conceitos psicanalíticos para compreender esse indivíduo regredido não só é insuficiente como desvia o caminho para sua compreensão: não se trata mais de um eu, cuja neurose poderia significar resistência, mas da ausência desse eu que se adapta integralmente, mesmo quando julga resistir, pois não tem condições de formular, nem seus próprios desejos, nem aquilo que impede a sua manifestação. Nesse sentido, cabe uma psicologia social que indique a regressão nas formas padronizadas de comportamento, o sofrimento individual e as (pseudo)críticas que esse indivíduo consegue formular, para entender os atuais fenômenos psicológicos atinentes ao indivíduo, e não supor que a psicanálise modificada possa dar conta desse novo objeto; se o indivíduo humano é o objeto da psicanálise e se ele não existe mais, a psicanálise só pode existir como ideologia: afirmação de um objeto que já não existe.

A teoria freudiana, conforme examinamos por meio do texto escolhido de Adorno, não é isenta de críticas, já era também ideologia quer pelo seu ímpeto im-

perialista, quer pela conversão do que é histórico em natural. Conforme mencionado acima, cabe investigar se as críticas de Adorno servem ou não às atuais vertentes da psicanálise, mas não se pode negligenciar que já se direcionavam ao próprio Freud.

Um dos limites deste trabalho foi ter recorrido a um único ensaio de Adorno para testar suas hipóteses, uma vez que na extensa e intensa obra desse autor há outras referências que contêm elogios e críticas à teoria freudiana e à psicanálise, mas esta delimitação possibilitou situar a crítica nos períodos em que o texto e o posfácio foram publicados (1955 e 1966 respectivamente). Pelo que se desenvolveu neste texto não se pode afirmar que as críticas à psicanálise valham para toda a obra adorniana, mas pode-se afirmar que são pertinentes ao período mencionado. Para além dessa delimitação, caberia propor aos estudiosos da teoria crítica da sociedade, em vez de tomar a teoria de Adorno como aliada ou adversária de determinado tipo de entendimento ou prática psicológica, examinar como o indivíduo pode se constituir nos dias correntes, mesmo porque, a obra desse autor foi produzida há quase meio século atrás e como ele e Horkheimer⁴⁸ mencionaram na segunda edição da *Dialética do Esclarecimento*, publicada um quarto de século após a primeira, isso não é indiferente para quem concebe que a verdade tem um núcleo temporal. Isso implica considerar as críticas feitas por Adorno à teoria freudiana e à psicanálise e a seu objeto, não por serem datados, mas para entender o movimento desse objeto e se perguntar se essa teoria, e sobretudo sua prática clínica, ainda são necessárias.

⁴⁸ Max HORKHEIMER e Theodor W. ADORNO, *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*, trad. G. Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

WAS IST, IST MEHR, ALS ES IST. EL LUGAR DE LO POSIBLE TH. W. ADORNO

Was ist, ist mehr, als es ist. The Place of the Possible in Th. W. Adorno

AGUSTÍN MENDEZ*

a_mendez86@hotmail.com

Recibido: 30 de septiembre de 2015

Aceptado: 13 de febrero de 2016

RESUMEN

El presente trabajo consiste en realizar una lectura de la obra de T. W. Adorno, tomando como eje el concepto de lo posible. Para ello se estudiará la forma en que se conjugan elementos del idealismo, tanto kantiano como hegeliano, para delinear el lugar de lo trascendente pensado desde el punto de vista de la teoría crítica. De esta manera, se expondrá el modo en que nociones como dialéctica, inteligible, metafísica y teología constituyen la base de su proyecto emancipatorio.

Palabras clave: Dialéctica; inteligible; metafísica; teología; totalidad.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of T. W. Adorno works, taking as an axis the concept as possible. For it there will be studied the form in which is combination elements of kantian and hegelian idealism to delineate the place of the transcendent, thought from the point of view of critical theory. In this way, there will be exposed the way in which notions such as dialectic, intelligible, metaphysics and theology are the basis of its emancipatory project.

Key words: Dialectics; intelligible; metaphysics; theology; totality.

1 INTRODUCCIÓN

Definiendo su propia obra, Theodor W. Adorno ha sostenido que es irreductible a un principio unificador. Sin embargo, tal caracterización no hace mella en la cohe-

* Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

rencia de su pensamiento¹. Desde *Actualidad de la filosofía*, iniciático estudio de carácter programático, hasta *Dialéctica Negativa* o *Teoría Estética*, se percibe una constante preocupación: arraigar el pensamiento al mundo material, afrontando sin resquicio la indigencia de su tiempo, marcado tanto por Auschwitz, como por el ascenso de la sociedad de masas.

El carácter tardío imputado a su teoría no debe ser confundido con pesimismo². Si, como sostiene Adorno, el pensamiento no se reduce a mera reconstrucción de lo establecido, lleva consigo siempre un momento transformador³. En virtud de ello, en un pasaje central de su obra magna, *Dialéctica Negativa*, afirmará que

“Un conocimiento que quiere el contenido quiere la utopía. Esta, la conciencia de la posibilidad, se adhiere a lo concreto en cuanto lo no deformado. Es lo posible, nunca lo inmediatamente real, lo que obstruye el paso a la utopía; por eso es por lo que en medio de lo existente aparece como abstracto. El color indeleble procede de lo que no es. Le sirve el pensamiento, un pedazo de la existencia que, aunque negativamente, alcanza a lo que no es”⁴.

Enigmáticamente, Adorno, en la misma idea, subraya el entrelazamiento constitutivo de las nociones de utopía y posibilidad, para luego considerar a esta última como aquella que bloquea a la primera. Esta desconcertante cifra se torna legible al ponerla en correlación con esa otra que, haciéndole justicia a esa coherencia arriba descrita, se encuentra en su ensayo juvenil, *Idea de la historia natural*, escrito treinta años antes: “criticar partiendo de la realidad la separación entre posibilidad y realidad, mientras que hasta ahora ambas cosas estaban separadas”⁵.

De lo antedicho se desprende el *leitmotiv* del proyecto adorniano: la reinscripción de la noción de lo posible amarrada al campo de lo real. Sin embargo, esta no se liga a la realidad efectivamente acaecida, sino, a lo aún no devenido. Pensar lo posible, por tanto, requiere pensar lo no deformado. Ahora bien, si la dialéctica negativa, es “la ontología de la situación falsa”⁶, ¿cómo es capaz de otorgar respuestas sobre lo que está más allá de sí?, ¿cómo logra indagar acerca de lo aún no sido?

¹ Cf. Vicente GOMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia: Frónesis, 1998, pág. 151.

² Cf. Silvia SCHWARZBÖCK, *Adorno y lo político*, Buenos Aires: Prometeo, 2008, pág. 17.

³ Cf. Theodor W. ADORNO, *Crítica de la cultura y sociedad*, Vol. II, trad. Javier Navarro, Madrid: Akal, 2009, pág. 701.

⁴ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2008, pág. 63.

⁵ Theodor W. ADORNO, *La actualidad de la filosofía*, trad. Antonio Aguilera, Barcelona: Altaya, 1991, pág. 117.

⁶ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 22.

Desandar dicha cuestión requiere postular la apertura de lo existente, la capacidad de su modificación. Para demostrar tal característica, Adorno se adentra en la discusión con el idealismo, tanto trascendental como absoluto. Siguiendo la estrategia iniciada por Marx, buscará “tocarle su propia melodía”, en pos de acceder a su verdad inconsciente: su carácter ideológico y apologético con lo acaecido, ya que, refugiado en el mito de una conciencia constitutiva, termina por justificar lo existente como necesario. La tarea a desarrollar será, por tanto, interpretar a Kant desde Hegel y a Hegel desde Kant, con la finalidad de apoderarse del punto ciego que surge en la mutua confrontación de sus teorías. Esta “tierra de nadie” será, precisamente, el lugar de inscripción de lo posible pensado desde lo real⁷.

2 KANT Y EL BLOQUE DE LA RAZÓN. REIFICACIÓN Y FORMALISMO SUBJETIVISTA

Como es bien sabido, el ascendiente de Kant en el pensamiento de Adorno es fundamental. Desde temprana edad se inició en la lectura de la *Crítica de la Razón Pura* junto con S. Kracauer, dejando una huella indeleble en su propia obra. Tan grande es su influencia, que los enunciados desarrollados por el hombre de Königsberg constituyen uno de los ejes centrales de los primeros acápites de *Dialéctica negativa*. En ellos el frankfurtiano reconocerá, como condición de posibilidad de todo trabajo autocrítico, la limitación de las pretensiones absolutistas de la razón, volviéndose con ello finita y materialista⁸.

No se debe perder de vista que, según la lectura de Adorno, la filosofía de Kant gira en torno a la destrucción del argumento ontológico⁹. La presuposición del

⁷ Es necesario dejar planteado desde el inicio que este trabajo se encuadra, en un contexto general, dentro de las lecturas realizadas, principalmente, por Jay BERNSTEIN, *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Mateu CABOT, *El penós camí de la raó: Theodor W. Adorno i la crítica de la modernitat*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 1997; Roger FOSTER, *Adorno: The Recovery of Experience*, Albany State: University of New York, 2007; Fredric JAMESON, *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, trad. María Julia de Ruschi, Buenos Aires: FCE, 2010; Simon JARVIS, *Adorno: A Critical Introduction*, Cambridge, UK: Polity Press, 1997; Jordi MAISO BLASCO, *Elementos para la reapropiación de la teoría crítica de Theodor W. Adorno*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010; Brian O’CONNOR, *Adorno’s Negative Dialectic*, Cambridge: MIT Press, 2004; Marta TAFALLA, *Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona: Herder, 2003; José Antonio ZAMORA, *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta, 2004; Lambert ZUIDERVAART, *Social Philosophy after Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

⁸ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 24.

⁹ Cfr. *Ibid.*, pág. 353.

sistema metafísico leibniziano-wolffiano, que postulaba la existencia de Dios a partir de su concepto, será el punto de partida de su trabajo crítico. El “despertar del sueño dogmático” permitió a Kant afirmar que todo conocimiento válido debe surgir de la experiencia. En virtud de ello, la dialéctica trascendental demostrará los enredos en los que cae la razón al tratar de predicar la presencia de aquello que no se manifiesta fenoméricamente. Los temas clásicos de la metafísica, Dios, alma, mundo, los cuales pueden ser pensados, mas no así conocidos, se tornan ficciones heurísticas. Su utilidad gira en torno a la orientación práctica del mundo, pero no son objetos de conocimiento: la esfera de lo nouménico, sustraída del ámbito de lo fáctico, se torna incognoscible.

La arquitectónica gnoseológica kantiana parte del reconocimiento de que si bien “todo nuestro conocimiento comience con la experiencia, no por eso surge todo él de la experiencia”¹⁰. Esta distinción significa que, en todo proceso de conocimiento, se ponen en juego dos elementos: por un lado, las estructuras fundamentales de la razón, independientes de la experiencia y, por otra parte, las impresiones que son dadas a esta, de allí la célebre sentencia: “pensamientos sin contenidos son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegos”¹¹. Por consiguiente, la razón se encuentra constituida, de un lado, por el espacio y el tiempo, que Kant llama formas puras de la sensibilidad o intuiciones puras y, del otro, por las categorías, o conceptos puros del entendimiento, tales como substancia, causalidad, unidad, pluralidad. Resulta, entonces, que el espacio, el tiempo y las categorías no son independientes del sujeto, no son propiedades de las cosas en sí mismas, sino “instrumentos” o “moldes” mediante los cuales el sujeto elabora el mundo de los objetos y, el “material” al que se aplican esos moldes, son las impresiones o sensaciones. Ahora bien, el problema central que intenta desandar en su *Crítica de la Razón Pura* será demostrar la posibilidad de la existencia de juicios sintéticos a priori, es decir, juicios que amplíen el conocimiento, cuya validez sea universal y necesaria. Antes que una investigación de tipo ontológica, propia del paradigma griego-heleístico, Kant consumará el giro epistemológico, nota saliente de la modernidad filosófica, donde la pregunta a desarrollar no es como las cosas son en sí mismas, sino como el sujeto es capaz de conocerlas, de allí que apelará, como vía de indagación, al método trascendental: “Llamo *trascendental* a todo conocimiento que se

¹⁰ Inmanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, trad. Mario Caimi, Buenos Aires: Colihue, 2007, B1.

¹¹ *Ibid.*, B75.

ocupa en general no tanto de objetos, como de nuestro modo de conocerlos, en la medida en que este ha de ser posible a priori”¹².

De esta forma, la pregunta de Kant se basa en la indagación acerca de las condiciones de posibilidad de toda experiencia en general. Si esta es una combinación de intuiciones y conceptos, se torna indispensable justificar el modo en que se unifican ambas instancias. De acuerdo con la distinción kantiana, tal enlace no puede ser producto de las intuiciones, ya que tienen un papel receptivo. Su accionar, por tanto, descansa en la actividad del entendimiento. Ahora bien, esta función de unidad o síntesis¹³, ya no es una de las doce categorías del entendimiento, sino una más originaria: la alcanzada por la apercepción trascendental, cuya finalidad será darle coherencia al conjunto de representaciones, haciendo que tengan una validez objetiva:

“La unidad sintética de la conciencia es, entonces, una condición objetiva de todo conocimiento, no (una condición) que meramente yo requiera para conocer mi objeto, sino (una condición), a la cual debe estar sometida toda intuición, para llegar a ser objeto para mí, porque de otra manera, y sin esta síntesis, el múltiple no se uniría en una conciencia”¹⁴.

La apercepción trascendental, por tanto, no es producto de una conciencia empírica individual, sino que remite a una unidad trascendental de la conciencia, que permanece igual e inalterable: el “yo pienso que acompaña todas las representaciones”¹⁵, se convierte en el garante de universalidad de todo juicio.

La conclusión cabal a la que arriba Kant, a través de este derrotero, consiste en que “las condiciones de la *posibilidad de la experiencia* en general son a la vez condiciones de la *posibilidad de los objetos de la experiencia*”¹⁶.

A partir de lo antedicho toma consistencia el proyecto kantiano, basado en la imposición de límites a la razón, en pos de alcanzar su autonomía. De esta manera, se prohíben afirmar juicios de existencia tanto de la cosa en sí, dado que permanece incognoscible, como del contenido de las ideas metafísicas de la razón: el cam-

¹² Ibid., B25.

¹³ “(Enlace) es una acción de entendimiento que designaremos con la denominación general de síntesis para hacer notar a la vez, con ello, que no podamos representarnos nada como enlazado en el objeto sin haberlo enlazado previamente nosotros mismos y que entre todas las representaciones, el enlace es la única que no es dada por los objetos, sino que solo puede ser efectuada por el sujeto mismo, porque es un acto de espontaneidad de este” (Ibid., B130).

¹⁴ Ibid., B138.

¹⁵ Ibid., B131-32.

¹⁶ Ibid., B197.

po de validez gnoseológica se encuentra circunscripto, de esta manera, al ámbito de lo fenoménico.

Ambas prohibiciones conformarán lo que Adorno llamará el bloque de la razón¹⁷, es decir, la constitución de “límites del conocimiento positivo posible”¹⁸. Según su análisis, esta constricción de las facultades del pensamiento es resultado del método trascendental que utiliza Kant para fundamentar su proyecto teórico. El “giro copernicano” que dicho método sustenta, señala que la construcción del *Objekt* a partir del *Gegenstand* es efecto de la actividad unificadora de los conceptos puros del entendimiento¹⁹, desconociéndose, por tanto, el carácter mediado, en sí mismo, del objeto. La cosa ya no es interpretada a partir de sus tensiones inherentes, sino como el producto de la unidad sintética de la apercepción:

“El entendimiento es, para hablar en general, la facultad de los conocimientos. Estos consisten en la referencia determinada de representaciones dadas, a un objeto. Objeto, empero, es aquello en cuyo concepto está reunido lo múltiple de una intuición dada. Ahora bien, toda unión de las representaciones exige unidad de la conciencia de las síntesis de ellas. En consecuencia, la unidad de la conciencia es lo único que constituye la referencia de las representaciones a un objeto, y por tanto, la validez objetiva de ellas, y en consecuencia, (es lo único que hace) que ellas lleguen a ser conocimiento, y sobre ella, en consecuencia reposa la posibilidad misma del entendimiento”²⁰.

La metacrítica que lleva adelante Adorno, sostendrá que, en definitiva, el corolario de la *Crítica de la Razón pura* es la reificación de la razón. Ello se debe a que termina por hipostasiar la validez de las categorías del entendimiento al deducirlas independientemente de la experiencia²¹; la racionalidad, olvidando su génesis, cosifica sus medios: “el pensamiento mismo, que aparece como condición de toda

¹⁷ Cf. Theodor W. ADORNO, *La Crítica de la razón pura de Kant*, trad. Francesc J. Hernández y Benno Herzog, Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2015, págs. 425-428.

¹⁸ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 353.

¹⁹ Cf. Howard CAYGILL, *A Kant dictionary*, Blackwell: Oxford-Massachusetts, pág. 317.

²⁰ Immanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, op. cit., B137.

²¹ “La idolatría de la lógica cual ser puro reclama la separación incondicionada entre génesis y validez: de lo contrario, lo lógicamente absoluto sería mezclado con el ente y con lo que es contingente y relativo de acuerdo a la medida del *porismos*” (Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1970, pág. 95).

objetividad, está ligado desde el punto de vista genético al mundo objetual en tanto que tiene un origen histórico y se ha formado propiamente en la historia”²².

Ahora bien, si el énfasis se pone en la hipostatización que realiza Kant al deducir apriorísticamente las categorías del entendimiento, esta crítica se alimenta de la suposición del carácter dinámico de la experiencia. Por tanto, con la enunciación de tal presupuesto, se avizora un cambio de registro: la rigidez e inmutabilidad del método trascendental se afirma desde una perspectiva que defiende la movilidad de la cosa, es decir, el pensamiento dialéctico inaugurado por Hegel:

“Adorno critica la doctrina kantiana del bloque indestructible, esto es, su doctrina de unas formas de la intuición y del conocimiento dadas de una vez para siempre, de las cuales la conciencia humana, por así decirlo: juzgada a prisión perpetua en ellas, fundamentalmente no debe poder salir. La crítica hegeliana al dualismo kantiano de forma y contenido ha mostrado el dogmatismo en esta concepción kantiana”²³.

Hegel está presente en una serie de elementos absolutamente centrales al planteo de Adorno, destacándose las categorías de no identidad, negatividad, contradicción, esencia y apariencia, aunque el modo en que los conjuga y resuelve, como se verá más adelante, discrepen notablemente del suyo.

3 HEGEL CONTRA KANT. INMANENCIA DE LO ABSOLUTO Y NECESARIEDAD DE LO POSIBLE

Llegado a este punto es necesario observar el modo en que Hegel pretende superar los dos ejes que, según Adorno, constituyen el bloque kantiano de la razón para, *a posteriori*, precisar la crítica que el frankfurtiano le realiza a tal intento.

De acuerdo con Hegel, Kant sentó las bases fundamentales de la filosofía moderna: el reconocimiento de que la verdad del objeto está dada por el carácter unificante de la razón. Sin embargo, este buscará superar los límites impuestos por Kant, de allí que Adorno encuentre en la formulación de Hegel un paso adelante respecto de aquel:

²² José Antonio ZAMORA, *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, op. cit., pág. 197. Para un desarrollo mayor de la relación entre génesis y validez, cf. Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología*, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015, págs. 338 y ss.

²³ Albrecht WELLMER, “La metafísica en el momento de su caída”, *Taula. quaderns de pensament*, 23-24 (1995), pág. 15.

“La justificación del primado de la negación en la filosofía hegeliana sería que los límites del conocimiento a que lleva su autoconsideración crítica no son nada exterior a él, nada a lo cual estuviese condenado de forma meramente heterónoma, sino que son inherentes a todos sus momentos (...) de ahí que para Hegel los límites kantianos del conocimiento se conviertan en el principio de su progreso”²⁴.

Con respecto al primer eje del bloque de la razón, basado en el presupuesto de la existencia de la cosa en sí como algo irreductible e independiente al pensamiento, Hegel afirmará que no hay una división tajante entre sensibilidad y entendimiento, como si existiesen dos instancias diferenciadas: la cosa en sí, por un lado, y las representaciones, por otro. Desde su perspectiva “la filosofía kantiana se ha detenido solamente en el reflejo psicológico del concepto y ha vuelto otra vez a la afirmación de la permanente dependencia condicional del concepto con respecto a la multiplicidad de la intuición”²⁵. La suposición de tal escisión, entre intuición y razón, le permitirá a Hegel concluir que la verdad en juego de la lógica trascendental es, solamente, la del fenómeno.

La caracterización de la cosa en sí como inconmensurable al pensamiento se debe al lugar otorgado por Kant a la receptividad dentro de su arquitectónica teórica. Si bien Hegel concede a la sensibilidad ser el punto de partida de todo proceso cognitivo²⁶, no debe confundirse con la verdad del proceso desarrollado. Si la intuición sensible es la condición del entendimiento, en tanto inmediatez abstracta, se encuentra destinada a ser absorbida por el concepto, el cual es su fundamento²⁷. La pregunta se desplaza en el idealismo absoluto, por tanto, de cómo se puede conocer a la cosa en sí, a cómo conocer la verdad del trabajo del concepto, su acuerdo consigo mismo²⁸.

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel*, trad. Victor Sánchez de Zavala, Madrid, Taurus, 1974, págs. 104-105.

²⁵ G. W. F. HEGEL, *Ciencia de la Lógica*, trad. Rodolfo Mondolfo, Buenos Aires: Ediciones Solar, pág. 264.

²⁶ Cfr. *Ibid.*, págs. 63 y ss.

²⁷ “El concepto es el fundamento y el origen de toda determinación y multiplicidad finitas (...) ¿Quién habría nunca podido imaginar que la filosofía negaría a las esencias inteligibles la verdad, sólo porque carecen de la materia espacial y temporal de la sensibilidad?” (*Ibidem*, pág. 265).

²⁸ “Esta concepción de la verdad, según Hegel, elimina definitivamente el problema planteado por la distinción entre apariencia y la cosa en sí. La pregunta: ¿Podemos conocer la cosa en sí misma? Desaparece y deja lugar a otra: ¿Podemos alcanzar la verdad, es decir, el acuerdo del pensamiento consigo mismo?” (Beatrice LONGUENESSE, *Hegel's Critique of Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pág. 25, trad. propia).

Este cambio de registro lleva directamente al segundo eje anteriormente señalado, cuya crítica principal era la imposibilidad de emitir, tal y como otrora hiciera la metafísica dogmática, juicios de existencia a entidades suprasensibles. La premisa por la cual Kant le imputa una incapacidad predicativa a la metafísica, se debe a que incurre en un uso ilegítimo al intentar conocer lo incondicionado o absoluto. Este es concebido, dentro de su parecer, como el fin de una cadena de causas, lo que cierra el círculo de las condiciones finitas y, por tanto, inconmensurable al campo de la experiencia²⁹.

Si bien Hegel compartirá este diagnóstico, no lo hará con su conclusión, ya que según su perspectiva, lo absoluto no es algo que se ubica más allá de las categorías con las que dispone el sujeto para pensar. Antes bien, es caracterizado como el proceso mismo del desenvolvimiento del concepto, trabajo mediante el cual se consagra la identidad autoconsciente entre las categorías y el objeto pensado por ellas. Si no existe nada por fuera del movimiento del concepto, se entiende que el Espíritu, en tanto sujeto, y no sustancia, sea lo absoluto:

“La experiencia que la conciencia hace sobre sí no puede comprender dentro de sí, según su mismo concepto, nada menos que el sistema total de la conciencia o la totalidad del reino de la verdad del espíritu (...) Impulsándose a sí misma hacia su existencia verdadera, la conciencia llegará entonces a un punto en que se despojará de su apariencia de llevar en ello algo extraño que es solamente para ella y es como un otro y alcanzará, por consiguiente, el punto en que la manifestación se hace igual a la esencia y en el que, consiguientemente, su exposición coincide precisamente con este punto de la auténtica ciencia del espíritu y, por último, al captar por sí misma esta esencia suya, la conciencia indicará la naturaleza del saber absoluto mismo”³⁰.

Tanto en Kant, como en Hegel, el concepto posee una actividad sintética. Sin embargo, en el primero, es caracterizado como una determinación externa, ya que unifica el múltiple sensible. Por el contrario, en Hegel, el concepto expresa la auto-reflexión del propio contenido del pensamiento³¹. Si todo lo que se manifiesta

²⁹ Cf. Immanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, op. cit., B699.

³⁰ G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces, México: FCE, pág. 60.

³¹ “El problema no es la conciencia individual, sino el concepto en sí mismo como una función unificadora del pensamiento. El objeto es cualquier determinación resultante en virtud de dicha función unificadora. Hay reflexión en la medida en que la función unificadora va más allá de la unidad lograda hacia otras determinaciones, e incluso hacia la síntesis de estas determinaciones. Lo que impulsa este movimiento es lo que se podría llamar la inadecuación de la verdad consigo misma, de la función unificadora y de las determinaciones imperfectamente unificadas, entre el concepto y el

posee una esencia, su desenvolvimiento se plasma mediante las negaciones que el Espíritu se da a sí mismo³². El teorema hegeliano, según el cual, la verdad del objeto no está puesta por el sujeto trascendental frente a un material caótico, sino que es un plexo de relaciones, tiende a dotar al objeto de consistencia propia. Sin embargo, a través del movimiento dialéctico del concepto, resulta evidente que lo no idéntico, lo otro del sujeto, es tan solo un requerimiento para su despliegue y, por tanto, una determinación puesta por él.

La noción de diferencia u otredad dentro del proyecto hegeliano no es, por ende, más que la alteridad del pensamiento dentro de sí mismo: cada particularización es producto del propio devenir del concepto. De esta manera, se comprende que lo absoluto es inmanente al propio proceso de la razón. Esta es infinita e incondicionada, precisamente, porque se da a sí sus propias determinaciones. Por ello, en la sección final de la *Ciencia de la Lógica*, la Idea absoluta retorna al objeto del cual partió, para reconocer que su propio contenido es el objeto de su reflexión:

“En el *ser*, es decir, en el comienzo de su *contenido*, el concepto de esta ciencia aparece como un saber extrínseco respecto a aquél, y propio de la reflexión subjetiva. Pero, en la idea del conocer absoluto, el concepto se ha convertido en el propio contenido de esta ciencia. Esta misma es el puro concepto, que tiene a sí mismo como objeto, y que, en cuanto recorre, como objeto, la totalidad de sus determinaciones, se desarrolla en la totalidad de su realidad, se convierte en sistema de la ciencia, y concluye así apoderándose de esta comprensión de sí mismo, eliminando de esta manera su posición como contenido y objeto, y reconociendo el concepto de la ciencia”³³.

Ahora bien, el planteo llevado adelante por Hegel finaliza en la inmanentización de lo absoluto, con la consecuente igualación de la lógica, las categorías del pensamiento, con la metafísica, las estructuras fundamentales del ser: tal solapamiento está a la base de la célebre afirmación acerca de la racionalidad de lo real (*Wirklichkeit*), contenida en el prefacio de sus *Grundlinien der Philosophie des Rechts* y cuya especificidad es tratada con exactitud en la *Ciencia de la Lógica*. Su análisis se ubica precisamente en el segundo libro, “La Esencia”, donde la realidad es com-

ser. Esto es lo que hace que la reflexión sea la reflexión del contenido sobre sí mismo” (Beatrice LONGUENESSE, *Hegel's Critique of Metaphysics*, op. cit., pág. 33).

³² Cf. G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. Ramón Valls Plana, Madrid: Alianza, 2005, § 131.

³³ G. W. F. HEGEL, *Ciencia de la Lógica*, op. cit., pág. 582.

prendida como la superación de esencia y apariencia. Su interpretación se encuentra dividida en: A. Accidentalidad o Realidad, Posibilidad y Necesidad Formales; B. Necesidad Relativa, o Bien Realidad, Posibilidad y Necesidad Reales; C. Necesidad Absoluta.

El primer movimiento, la realidad formal, toma como objeto de su reflexión a la presentación abstracta de la cosa misma, su mera dación. Aunque esta no posea un contenido propio, no es una inmediatez pura; por el contrario, es una inmediatez mediada, ya que es la unidad en-sí de apariencia y esencia. Como inmediatez lograda, ella demuestra que es producto de una posibilidad. En el nivel de análisis actual, esta solo puede ser formal, lo cual significa que, en tanto contingente, su condición de existencia es el principio de no contradicción³⁴, dado que cualquier otra situación hubiera sido igualmente concebible: “En el A posible está contenido el -A posible y esta relación misma es la que determina a ambos como posibles”³⁵.

Ahora bien, esta contingencia no elimina la necesidad pues, para que algo se manifieste, previamente debe haberse considerado como posible. Por tanto, lo que se da no es una mera aparición, sino un devenir, un proceso con un desarrollo justificado. De acuerdo con Hegel: “la realidad, en su diferenciación, es decir, en la posibilidad, es idéntica consigo misma. Por ser esta identidad, es necesidad”³⁶. Un ser que ha devenido, lo hace gracias a sí mismo, por ello, la unidad de realidad y posibilidad es, a la vez, contingente y necesaria: solo debido a su posibilidad, lo real alcanza su existencia, razón por lo cual ésta es condición necesaria y suficiente para devenir real.

La consecución de tal dispositivo lógico habilita el análisis del segundo estadio de esta particular dialéctica: la realidad real. Esta tiene su condición de posibilidad en la concurrencia de un conjunto de circunstancias que determinan la especificidad de su devenir: “La posibilidad real de una cosa es, por consiguiente, la existente multiplicidad de circunstancias que se refieren a ella (...) Así la posibilidad real constituye el conjunto de las condiciones”³⁷. A diferencia de la realidad formal, la realidad real descansa en una serie de condiciones que la determinan y constituyen. Si la realidad formal se basa en una posibilidad formal, su relación será de inesencialidad, pues otra realidad hubiera sido también posible. Por el

³⁴ “En el sentido de esta posibilidad formal, es *posible todo lo que no se contradice*; el reino de la posibilidad consiste, por consiguiente, en la ilimitada multiplicidad” (Ibíd., 132).

³⁵ Ibíd., pág. 482.

³⁶ Ibíd., pág. 483.

³⁷ Ibíd., pág. 484-485

contrario, la realidad real forma una unidad con la posibilidad real, ya que cada vez que se materializan un conjunto de condiciones, estas pasan necesariamente a la realidad:

“la posibilidad real, al tener en sí el otro momento, es decir, la realidad, es ya por sí misma la necesidad. Por consiguiente, lo que es realmente posible, ya no puede ser de otra manera; en estas determinadas condiciones y circunstancias, no puede acontecer algo diferente. La posibilidad real y la necesidad, por ende, son diferentes sólo en apariencia; ésta es una identidad, que no *se produce* ahora, sino que está ya *presupuesta*, y se halla como base”³⁸.

Sin embargo, esta necesidad es relativa, ya que la existencia de la realidad reside en estas condiciones, las cuales se muestran como dadas o meramente presupuestas, haciendo que lo necesario coincida con lo contingente³⁹.

Dicha situación abre paso a la sección final: la necesidad absoluta. En esta última se produce una torsión fundamental respecto de la realidad real, pues, si su concreción dependía de la convergencia de un conjunto de elementos meramente dados, ahora el énfasis retorna a la realidad, para demostrar que es ella misma la que pone, en retrospectiva, sus propias condiciones de posibilidad⁴⁰. Estas no determinan externamente a lo real, antes bien, son el producto de su auto-reflexión: “Esta realidad, que precisamente como tal es necesaria, es decir, por cuanto contiene precisamente la necesidad como su ser-en-sí, es absoluta realidad; realidad que no puede ser ya diferente, pues su ser-en-sí no es la posibilidad, sino la necesidad misma”⁴¹. Dicha situación demuestra, por un lado, que la realidad absoluta es contingente, ya que si ella se hubiera dado otras condiciones, sería distinta; pero, a la vez, es absolutamente necesaria, puesto que se elimina toda dependencia de circunstancias externas a sí⁴². La afirmación de la racionalidad de lo real sostiene que la realidad, al poner sus propias condiciones de existencia, deviene necesariamente lo que es, no pudiendo ser de otro modo del que se manifiesta en la

³⁸ *Ibid.*, pág. 486

³⁹ Cf. Antonio PÉREZ QUINTANA, “Posibilidad según condiciones y necesidad en la lógica de Hegel”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, XVI (1981), págs. 119-136.

⁴⁰ Cf. Beatrice LONGUENESSE, *Hegel's Critique of Metaphysics*, op. cit., pág. 139 y ss, trad. propia.

⁴¹ G. W. F. HEGEL, *Ciencia de la Lógica*, op. cit., pág. 487.

⁴² Cfr. Luis GUZMÁN, “El carácter contingente de la necesidad absoluta en la Ciencia de la Lógica de Hegel”, *Ideas y Valores*, vol. 54 n°131 (2006), págs. 3-31.

actualidad⁴³. Esta no es la plasmación de una esencia oculta, sino el parecer de sí misma. El proceso se tiene a sí mismo como su propio fundamento, ya que, precisamente, el contenido de lo absoluto es manifestarse:

“Lo absoluto es la forma absoluta, que, en tanto división en dos de él, es totalmente idéntica consigo misma; es lo negativo como negativo, o sea, lo que coincide consigo mismo y que solamente así es la absoluta identidad consigo mismo, que es también *indiferente frente a sus diferencias*, o sea, es *contenido* absoluto. Por consiguiente el contenido no es sino esta exposición misma”⁴⁴.

La clave de este análisis se basa en explicar el modo en que fue posible *esta* (y no otra) realidad, antes que preguntarse por la posibilidad de su modificación. Lo posible, está, así, ligado a lo necesario, y termina por confirmar el carácter racional de lo real. Planteado en estos términos, el problema se encuentra resuelto antes de su desarrollo. A (lo posible) no determina a B (lo real), por el contrario, B es lo que pone a A retrospectivamente, como lo necesario para ser lo que es. Por ello, en este esquema, no hay espacio para algo que pudo haber sido y no fue: se justifica, de este modo, como la realidad llegó a adquirir su especificidad presente, elevando tanto al proceso de su constitución, así como su resultado, a una determinación necesaria. La realidad, por ende, nunca puede ser otra cosa que lo ya acontecido.

Sin embargo, dicha tesis será el punto de partida para desmontar la dialéctica idealista, ya que, a diferencia de esta, la dialéctica materialista no desanda un proceso que se dirime dentro de un esquema conceptual, sino que se halla determinada por la singularidad de la totalidad antagónica⁴⁵.

4 ADORNO CONTRA KANT. INTELIGIBLE Y HETEROGENEIDAD DE LO POSIBLE

Si bien fundamentales, las nociones de contradicción, negatividad y no identidad, terminan por licuar su potencial crítico al ser puestas en función del espíritu de sistema que el idealismo reclama⁴⁶. Como deja absolutamente en claro Adorno,

⁴³ “La posibilidad se convierte, como es patente, en necesidad, pues la cosa no solo puede ser real, sino que tiene que ser real, sin poder dejar de serlo” (Nicolai HARTMANN, *La filosofía del idealismo alemán, Tomo II*, trad. Emilio Estiú, Buenos Aires: Sudamericana, 1960, pág. 336).

⁴⁴ G. W. F. HEGEL, *Ciencia de la Lógica*, op. cit., pág. 474.

⁴⁵ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel*, op. cit., pág. 111.

⁴⁶ “Se hace fuertemente hincapié en las no identidades, pero no se las reconoce, justamente por su extrema carga especulativa: como en un gigantesco sistema de crédito, cada individuo singular esta-

la micro-estructura de la *Ciencia de la Lógica* presupone el principio de identidad, además de subrayar el carácter retroactivo que tiene el concepto sobre lo otro de sí⁴⁷.

En virtud de ello, se comprende que la tesis de la racionalidad de lo real es una de las más dudosas proclamadas por Hegel, “pues una filosofía en la que, como resultado de su movimiento y del de su conjunto, se disuelva todo en el espíritu, y que, por lo tanto, anuncie en lo grande aquella identidad entre sujeto y objeto cuya no identidad en lo singular es su inspiradora, semejante filosofía tomará partida apologeticamente por el ente, que, desde luego, ha de ser uno y lo mismo que el espíritu”⁴⁸.

En contraposición a la inscripción hegeliana de lo posible como necesidad absoluta, Adorno sostendrá que lo real expresa un conjunto de posibilidades que no se consuman y, debido al carácter coactivo e ideológico del Espíritu, son postuladas como imposibles, mera palabrería:

“Cualquier cosa que sea la utopía, lo que se puede imaginar como una utopía, es la transformación de la totalidad (...) A mí me parece que lo que la gente ha perdido subjetivamente, en lo que se refiere a la conciencia, es simplemente la capacidad de imaginar la totalidad como algo que puede ser completamente diferente (...) Mi tesis acerca de esto sería que todos los seres humanos en el fondo, lo admitan o no, saben que es posible que las cosas pueden ser diferentes. No sólo podrían vivir sin hambre y, probablemente, sin angustia, sino que también pueden vivir como seres humanos libres. Al mismo tiempo, el aparato social se ha endurecido en contra de las personas, y por lo tanto, todo lo que aparece ante sus ojos como una posibilidad alcanzable, como la posibilidad evidente de realización, se presenta a ellos como radicalmente imposible”⁴⁹.

Aquí se halla el nudo de la cuestión a resolver: de acuerdo con Hegel, como quedó dicho anteriormente, lo posible se vuelve necesario una vez que están dadas todas las condiciones para su cumplimiento, por ello “en filosofía, no hay que gastar palabras en mostrar que *algo es posible, o que lo es otra cosa*, ni tampoco para mos-

ría en deuda con otro (no idéntico), pero el todo, sin embargo, estaría libre de deudas, idéntico” (Ibid., pág. 189).

⁴⁷ Cf. Ibid., pág. 174-175.

⁴⁸ Ibid., pág. 115.

⁴⁹ Theodor ADORNO y Ernest BLOCH, “Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing”, en E. Bloch (comp.), *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Studies in contemporary German social thought*, trad. Jack Zipes y Frank Mecklenburg, Cambridge: MIT Press, 1996, págs. 3-4, trad. propia.

trar que algo, como también se suele decir, es *pensable*⁵⁰. Este modo de comprender lo posible, según Adorno, hace de dicha categoría algo que bloquea la utopía. Para la dialéctica especulativa, como se ha visto, lo real pone retrospectivamente sus condiciones de posibilidad: su función, por tanto, es demostrar la inevitabilidad de lo acaecido. Que *esta* realidad sea posible, significa, entonces, que es necesaria. Su posibilidad descansa en el autodespliegue del concepto. Estas determinaciones son *suyas*, propias, permitiendo con ello el devenir de lo mismo, la actualización de lo siempre igual. Este no puede generar algo que sea heterogéneo a sí, ya que es su propio interior lo que se manifiesta. Lo permitido por esta realidad es lo que afianza y reafirma su dominio. Dentro de este esquema, pensar una realidad que sea alternativa y que no haya devenido real, es caer en el vacío de la pura indeterminación, propia de la inmediatez de la realidad y la posibilidad formal.

Frente a dicha caracterización de lo posible como necesario, Adorno inmediatamente sostiene que la utopía es la conciencia de lo posible, en tanto no sido. La reinscripción de esta categoría, debe ser entendida precisamente en la capacidad que tiene lo existente para generar posibilidades heterogéneas a su principio rector y que no llegan a efectivizarse: “Lo que es, es más de lo que es. Este plus no le es impuesto, sino que, en cuanto lo expulsado de él, le resulta inmanente”⁵¹. Este espacio de no-ser es, precisamente, el lugar de lo posible, pensado de modo materialista⁵².

La frase retratada por Hegel, “lo verdadero es el todo”⁵³, tolera su inversión, mientras que la de Adorno, “el todo es lo no verdadero”⁵⁴, no. En la totalidad hay rastros de eso otro distinto que desestabiliza lo real: “Aquello con que la dialéctica negativa penetra sus endurecidos objetos es la posibilidad por la que la realidad de estos ha engañado y que sin embargo se ve en cada uno de ellos”⁵⁵. Lo posible no justifica lo que existe. Por el contrario, el sitio de su inscripción surge en relación a

⁵⁰ G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, op. cit., §143

⁵¹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 156.

⁵² Cfr. Deborah COOK, “From the Actual to the Possible: Nonidentity Thinking”, *Constellations*, vol. 12 n°1 (2005), págs. 21-35; Iain MACDONALD, “Un utopisme modal? Possibilité et actualité chez Hegel et Adorno”, en I. Macdonald, P. Noppen, G. Raullet (comp.), *Les normes et le possible. Héritage et perspectives de l'École de Francfort*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2013, págs. 341-354.

⁵³ G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu* op. cit., pág. 16.

⁵⁴ Theodor W. ADORNO, *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Taurus, 2001, pág. 48.

⁵⁵ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 59.

la diferencia que la realidad expresa consigo misma bajo la forma de un todavía-no⁵⁶.

Si, como se señaló anteriormente, gracias al dinamismo que aportaba la dialéctica especulativa se podía criticar al trascendentalismo kantiano –dado que reificaba las condiciones de posibilidad de la experiencia– ahora pueden recuperarse los elementos críticos que aportaba Kant para llevar adelante una desmitologización del Espíritu absoluto: “cuando se tiene una filosofía de la no identidad, se tiene, al mismo tiempo, una filosofía que no puede ser una filosofía de lo ilimitado (...) Para explicarlo de forma más sencilla, lo que Adorno conserva de Kant es la irreductibilidad de la experiencia, la imposibilidad de disolver la experiencia en la simple actividad del concepto”⁵⁷. Como señala Adorno, el papel que el regiomon-tano le otorgaba a la receptividad, le permitirá, en el plano práctico, abrirse “a la recepción del sufrimiento del Otro, a aquello que el Otro sufrió, y de ninguna forma puede esto conseguirse o construirse mediante el concepto”⁵⁸. Contrariar el carácter autosuficiente del concepto será lo que pone a resguardo al pensamiento de Kant frente a la justificación de lo acaecido: “el hecho de que ninguna mejora intramundana bastaría para hacer justicia a los muertos, el hecho de que ninguna afectaría a la injusticia de la muerte, mueve a la razón kantiana a esperar contra la razón. El misterio de su filosofía es la impensabilidad de la desesperación (...) desdeñó así el paso a la afirmación”⁵⁹.

En definitiva, como afirmará Adorno, el bloque kantiano de la razón se encuentra sobrepujado por un siempre presente, aunque permanentemente eludido, deseo de alcanzar una forma de conocimiento no reificado⁶⁰. Será la postulación de la esfera de lo inteligible, aquella que le permitirá a Adorno encontrar una válvula de escape al principio de autoconservación del Espíritu⁶¹.

En su relectura de dicha esfera, sostendrá que “por supuesto, Kant, en la determinación de la cosa en sí como la esencia inteligible, concibió por su parte la

⁵⁶ Cf. Theodor W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel*, op. cit., pág. 118.

⁵⁷ Alain BADIOU, *Cinco lecciones sobre Wagner*, trad. Francisco López Martín y Juan Goristidi Munguía, Madrid: Akal, 2013, pág. 47.

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 48.

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 353.

⁶⁰ Cfr. Theodor W. Adorno, *La Crítica de la razón pura de Kant*, op. cit., pág. 275 y ss.

⁶¹ Para un análisis más detallado del concepto de lo inteligible dentro de la filosofía de Adorno, véase Sergio SEVILLA SEGURA, “La actualidad de la ética kantiana como metacrítica”, en J. J. García Norro, R. Rodríguez García y M. J. Callejo Hernanz (eds.), *De la libertad del mundo: Homenaje a Juan Manuel Navarro Cordón*, Madrid: Escolar y Mayo, 2014, págs. 375-391.

trascendencia ciertamente como algo no-idéntico, la equiparó con el sujeto absoluto, siguió plegándose pese a todo al principio de identidad”⁶². Si bien Adorno encontrará un punto saliente en la doctrina de la cosa en sí, el problema será su caracterización como incognoscible, ya que termina erigiéndola como algo radicalmente distinto al mundo de lo fenoménico. Tal determinación, por tanto, es funcional al carácter subjetivista del conocimiento, el cual crea al objeto de conocimiento a partir de la proyección de sus propias estructuras lógico-formales. Romper con dicha situación requiere el reconocimiento de la primacía del objeto, que exige no menos sino más sujeto⁶³. Este debe entregarse a la cosa, buscando desentrañar sus mediaciones ocluidas. Solo así logra hacerle justicia a su carácter cualitativo y abierto, dejado de lado por la función clasificadora de las categorías del entendimiento:

“Dentro del enfoque identificador no se puede recuperar complementariamente lo que éste por su propia esencia elimina; en todo caso el enfoque cabe cambiarlo a partir del conocimiento de su insuficiencia (...) una tal fundamentación en algo rígido e invariante contradice lo que de sí misma sabe la experiencia, la cual, cuanto más abierta está y cuanto más se actualiza, tanto más cambia también sus propias formas. La incapacidad para ello es la incapacidad para la misma experiencia”⁶⁴.

Pensado desde y contra Kant, Adorno caracterizará lo inteligible en términos paradójicos: “algo que no es y sin embargo, no sólo no es”⁶⁵. Lo aporético de este término es la cuña que permite a la sociedad liberarse de su enquistamiento en el campo de la autopreservación. Para ello es necesario insistir en la primacía del objeto, demostrando que hay algo en este que exige ser pensado mas allá de su apariencia actual: ese “más” es lo no desfigurado, la identidad de la cosa frente a sus identificaciones⁶⁶. Aquí es donde descansa, precisamente, la interrelación que Adorno propone entre Kant y Hegel:

“Lo inteligible, con el espíritu de la delimitación kantiana no menos que del método hegeliano, tendría que ir más allá de éstos, pensarse únicamente de modo negativo. Paradójicamente, la esfera inteligible a la que Kant apuntaba volve-

⁶² Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 372.

⁶³ Cfr. *Ibid.*, pág. 174 y ss.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 355.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 359.

⁶⁶ Cfr. *Ibid.*, pág. 145. Asimismo, Cfr. Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, pág. 164 y ss.

ría a ser ‘fenómeno’: lo que presenta al espíritu finito lo oculto a éste, lo que éste está obligado a pensar y gracias a su propia finitud deforma. El concepto de lo inteligible es la autonegación del espíritu finito. En el espíritu lo que meramente es se percata de su deficiencia”⁶⁷.

El concepto de lo inteligible registra como lo que meramente existe se vuelve consciente de su insuficiencia. Al romper la cárcel de su inmanencia, el Espíritu se trasciende a sí en su autonegación. En virtud de ello es que Adorno considera que la razón está compelida a pensar aquello que escapa a su determinación actual, “para ser espíritu éste tiene que saber que no se agota en aquello que alcanza; no en la finitud a la que se asemeja. Por eso piensa lo que le estaría sustraído”⁶⁸.

La necesidad del Espíritu de “pensar lo que le estaría sustraído”, es una acción descartada por la lógica hegeliana, de acuerdo con el modo que tiene de deducir la relación entre lo posible y lo real. Según Adorno, dicha dialéctica demuestra que la fachada de lo nuevo no es más que la actualización de lo que el propio sistema requiere para su desarrollo. Solo rompiendo con la idea de la pervivencia de un primer principio idéntico a sí mismo, el cual pone sus propias condiciones de posibilidad para devenir determinadamente lo que ya es en forma inmediata⁶⁹, se puede postular el hecho que existan posibilidades heterogéneas a este y que no llegan a su concreción: “La teoría sólo puede mover el inmenso peso de la necesidad histórica si esta es reconocida como apariencia convertida en realidad, la determinación histórica como metafísicamente contingente”⁷⁰. Ahora bien, afirmar el carácter de apariencia de este principio, no debe llevar a suponer que, para demostrar el carácter reificado de la estructura social, se requiera expresar una alternativa en términos positivos. Por el contrario, el lugar de la crítica surge de la propia divergencia que el Espíritu crea en su coacción: “La razón omnidominante que se instaura sobre otro se estrecha necesariamente también a sí misma. El principio de la identidad absoluta es en sí contradictorio. Perpetúa la no identidad como oprimida y dañada”⁷¹.

Esta situación instaura una doble lectura respecto a la determinación de la cosa en relación a su concepto: ella es más de lo que aquel predica, a la vez que repre-

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 358-359.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 359.

⁶⁹ “Es el devenir de sí mismo, el círculo que presupone y tiene por comienzo su término como su fin y que sólo es real por medio de su desarrollo y de su fin” (G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del Espíritu* op. cit., pág. 16).

⁷⁰ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 297.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 293.

senta un déficit en referencia a las potencialidades que su concepto contiene: “A debe ser lo que no es todavía. (...) La no verdad de toda identidad obtenida es la figura invertida de la verdad. Las ideas viven en los intersticios entre lo que las cosas pretenden ser y lo que son”⁷². Ahora bien, ese más del objeto con respecto a sus determinaciones actuales, y no concretado en la realidad, es la sede de la potencia negativa del pensamiento, pues desmiente el carácter necesario de su manifestación presente⁷³. Es en la reflexión acerca del estatuto de este no ser donde la verdad se torna absolutamente más frágil. En su crítica a Kant, Adorno sostendrá que los conceptos puros, sin referencia a la experiencia, no solo son vacíos, sino impensables⁷⁴. Ello implica que el concepto de lo posible, como lo aún no sido, apunta a una modificación del mundo fenoménico, de ahí el carácter materialista de su crítica. Empero, si el concepto tiende a pensar algo todavía no existente, esto no significa que aquello que excede a lo manifestable bajo las condiciones actuales ya posea una presencia positiva, esperando ser descubierta detrás de un velo encubridor. Tampoco debe suponerse que la propia realidad, una vez consciente de su falsedad pueda, por tanto, determinar que es aquello que efectivamente le falta⁷⁵. Por el contrario, el pensamiento debe resistirse a ambas alternativas, sobrepujándose en su negatividad: “La más mínima diferencia entre la nada y lo que ha logrado la tranquilidad sería el refugio de la esperanza, tierra de nadie entre los mojones del ser y de la nada. En lugar de superarla, la consciencia debería arrancar a esa zona aquello sobre lo que la alternativa no tiene ningún poder”⁷⁶.

En resumidas cuentas, lo diferente debe inscribirse perteneciendo a la inmanencia, aunque fuera del horizonte de posibilidades que articula la facticidad reinante, ya que, de otro modo, la eternizaría. Su sede es lo heterogéneo a ésta:

“La consciencia no podría en absoluto desesperarse por el gris de no albergar el concepto de un color distinto, cuya huella dispersa no falta en el todo negativo. Esta procede siempre de lo pasado, la esperanza de su contrario, de lo que tuvo

⁷² *Ibid.*, pág. 146.

⁷³ “En esto el concepto siempre es, al mismo tiempo, su negativo; recorta lo que esto mismo es y que, sin embargo, no se deja nombrar inmediatamente, y lo sustituye por la identidad. Esto negativo, falso, sin embargo, al mismo tiempo necesario, es el escenario de la dialéctica” (*Ibid.*, pág. 166).

⁷⁴ “Un pensamiento que no piensa algo no es tal” (*Ibidem*, pág. 358).

⁷⁵ “Inane es el pensamiento que confunde lo pensado con lo real en el sofisma demolido por Kant del argumento ontológico. Pero se hace un sofisma con la elevación inmediata de la negatividad, de la crítica de lo que meramente es, a algo positivo, como si la insuficiencia de lo que es, garantizara que lo que es estuviera exento de esa insuficiencia. Ni siquiera llevada al extremo es la negación de la negación una positividad” (*Ibid.*, pág. 359-360).

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 349.

que desaparecer o está condenado; tal interpretación sería sin duda adecuada para la última frase del texto de Benjamin sobre *Las afinidades electivas*: ‘Sólo por mor de los desesperanzados se nos dio la esperanza’⁷⁷.

Si el trabajo crítico demuestra que la existencia de un primer principio a priori no es más que mera apariencia⁷⁸, donde la postulación retrospectiva de sus condiciones de posibilidad se devela como la violencia ejercida por el sistema para domoñar a lo otro de sí, se comprende la postulación de un exceso creado por la totalidad, aunque reprimido, y por tanto, no necesariamente real: “La crítica dialéctica puede rescatar aquello que no pertenece a la totalidad, lo que se opone a ella o lo que, como potencial de una individuación que aún no es, se está configurando, ayudando a producirlo”⁷⁹.

5 TRASCENDENCIA DESDE DENTRO. CONVERGENCIA CON LA TEOLOGÍA Y LA METAFÍSICA

Lo hasta aquí expuesto permite afirmar que ese espacio mínimo y efímero, donde halla su lugar la posibilidad de trascender lo existente, es obtenido gracias a la mutua confrontación entre Kant y Hegel, mostrando, con este ejercicio, los aportes y limitaciones de cada una de sus propuestas:

“En efecto, aunque Hegel merced a su crítica de Kant, amplió grandiosamente la filosofía crítica por encima del campo formal, con ello escamoteó, al hacerlo, el momento crítico supremo: la crítica de la totalidad, de lo infinito dado como término de todo (...) y apartó con el pensamiento la diferencia entre lo condicionado y lo absoluto, otorgando a aquello (lo condicionado) la apariencia de incondicionado”⁸⁰.

Si Kant reificaba las categorías del pensamiento, abstrayéndose del dinamismo de la cosa, la dialéctica hegeliana permitirá movilizar esos límites: estos se develan no como apriorísticamente determinados, sino como históricamente constituidos.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 346.

⁷⁸ Huelga aclarar que la noción de apariencia de este principio no significa desdeñar la fortaleza de su accionar. La dialéctica negativa debilita su estatuto, elevado especulativamente a una categoría ontológica. Señalarlo como apariencia implica describir su carácter tanto contingente como necesario. Contingente, porque puede ser modificado; necesario, porque expresa los requerimientos del sistema para garantizar su desarrollo.

⁷⁹ Theodor W. ADORNO, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, trad. Jacobo Muñoz, Barcelona: Grijalbo, 1972, pág. 22.

⁸⁰ Theodor W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel*, op. cit., pág. 116-117.

Si bien Adorno encontrará altamente productivo este gesto, le reprochará su corolario: inmanentizar lo absoluto, afirmar el carácter necesario de lo sido. Es por ello que, para criticar tal postura, recupera los postulados kantianos acerca de la no identidad del sistema consigo mismo, puesto que Kant “no sacrifica la idea de alteridad. Sin ella el conocimiento degeneraría en tautología; él mismo sería lo conocido”⁸¹. Sin embargo, es fundamental sostener que esta esfera de la alteridad, fundada en el concepto de cosa en sí, reaparece dialectizada, es decir, no como incognoscible, sino atada a la experiencia:

“Eso no idéntico se aproximaría bastante a la cosa en sí kantiana, aunque Kant se detuvo en el punto de vacilación de su coincidencia con el sujeto. No sería el residuo de un *mundus intelligibilis* desencantado, sino más real que el *mundus sensibilis*, en la medida en que la revolución copernicana de Kant abstrae de eso no idéntico y en ello encuentra su límite (...) Su contenido de verdad es el bloque cristalizado entre sujeto y objeto, de ningún modo ontológico sino histórico”⁸².

El materialismo, en tanto crítica, gracias a esta reconfiguración entre Kant y Hegel, permite desarrollar una perspectiva que sea inmanente y trascendente a la vez: “De modo bastante paradójico, criticar inmanentemente también significa por consiguiente criticar desde fuera”⁸³.

Ahora bien, esta situación paradójica termina por posicionar el pensamiento de Adorno por fuera de todo dogmatismo, adquiriendo su espesura final, en la convergencia con aquellas esferas que antaño aparecían como diametralmente opuesta a los principios del materialismo: la teología y la metafísica.

Con respecto a la primera, Adorno afirmará que el materialismo encuentra un elemento fundamental en tradición judía del *Bilderverbot*: “El ansia materialista por comprender la cosa quiere lo contrario: sólo sin imágenes cabría pensar el objeto entero. Tal ausencia de imágenes converge con la prohibición teológica de imágenes. El materialismo la secularizó al no permitir la descripción positiva de la utopía; ése es el contenido de su negatividad”⁸⁴. Esta noción, al impedir la proyección positiva de un estado reconciliado, posee la inmensa capacidad de anclar el trabajo crítico al campo de la inmanencia: la prohibición del nombre, antes que referirse a una divinidad suprasensible, permite demostrar el carácter falso de la situación

⁸¹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 176.

⁸² Theodor W. ADORNO, *Consignas*, trad. Ramón Bilbao, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 153.

⁸³ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 142.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 194.

actual⁸⁵. La célebre sentencia de Spinoza *verum index sui et falsi*, es reinterpretada por Adorno como *falsi index sui et veri*, “esto significa que lo verdadero se determina a sí mismo a través de lo falso, o a través de lo que se da falsamente a conocer. Y, si bien no estamos autorizados a delinear una imagen de la utopía, en la medida en que no sabemos que sería lo correcto, sabemos exactamente, por cierto, qué es lo falso”⁸⁶.

De lo antedicho se comprende que el *Materialismus bilderlos* permite reposicionar que se debe entender por una razón limitada. Si la filosofía tradicional cree poseer su objeto como infinito, y por ello se hace finita y terminada, una filosofía modificada, en cambio, debería cancelar tal fatuidad, pues

“Tendría su contenido en la diversidad, no aprestada por un esquema, de objetos que se le imponen o que ella busca; se abandonaría verdaderamente a ellos, no los utilizaría como espejos en los que reproducirse, confundiendo su copia con la concreción. No sería otra cosa que la experiencia plena, no reducida, en el medio de la reflexión conceptual”⁸⁷.

El trabajo crítico, movilizado por las potencialidades aportadas por la singularidad teórica del *Bilderverbot*, permite descentrar las pretensiones narcisistas y autosuficientes de la filosofía: la razón no debe limitarse frente a una instancia superior o trascendente, por el contrario, esta limitación significa hacerse responsable, así como dejarse afectar, por los aspectos más frágiles y débiles de la realidad, dejando que estos expresen los padecimientos que determinaron su existencia:

“El pensar (...) es un modo de comportamiento al que le es imprescindible la referencia a aquello con lo cual se relaciona. El momento activo del comportamiento pensante se llama concentración. Esta se resiste tenazmente a distraerse de la cosa. Mediante la concentración la tensión del yo es mediada por lo que se le contrapone. Enemigo del pensar es el afán, propio de la mirada que se distrae a través de la ventana, de abarcarlo todo; tradiciones teológicas como la del

⁸⁵ Para un estudio más detallado de los aportes de la teología a la filosofía de Adorno, véase, entre otros, Christopher Craig BRITAIN, *Adorno and Theology*, New York: T & T Clark, 2010; David KAUFMANN, “Correlations, Constellations and the Truth: Adorno’s Ontology of Redemption”, *Philosophy & Social Criticism*, vol. 26 n°5 (2000), págs. 62-80; Elizabeth PRITCHARD, “Bilderverbot Meets Body in Theodor W. Adorno’s Inverse Theology”, *Harvard Theological Review*, vol. 95 n° 03 (2002), págs. 291-318; José Antonio ZAMORA, *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, op. cit., págs. 279-297.

⁸⁶ Theodor W. ADORNO y Ernest BLOCH, “Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing”, op. cit., pág. 11, trad. propia.

⁸⁷ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 24.

Talmud ponen en guardia contra esto (...). La cosa se ofrece a la paciencia, virtud del pensamiento (...) El matiz pasivo de la palabra paciencia no expresa mal la índole de aquella actitud: no es la agitación afanosa ni la obstinación terca, sino la mirada que se detiene en el objeto sin forzarlo (...). El pensar no se reduce al método. La verdad no es el resto que subsiste después de la supresión del sujeto. Antes bien, este debe poner todo su nervio y experiencia en la consideración de la cosa para, en el caso ideal, desaparecer en ella. La desconfianza que inspira esta entrega del sujeto a la cosa es la forma- que reviste hoy- la hostilidad contra el pensamiento”⁸⁸.

Ahora bien, el peligro que corre esta prohibición de las imágenes es, precisamente, aislar lo absoluto, en tanto radicalmente Otro. La razón quedaría, paradójicamente, confinada a la aceptación, tal cual es, del campo de la inmanencia⁸⁹. Por eso se torna necesario repensar los aportes de la teología junto con la crítica al concepto de metafísica⁹⁰, ya que

“La metafísica hay que representársela como una especie de tierra de nadie o de tierra de Jauja, es decir como una especie de país nebuloso. No le basta a este tipo de pensamiento aquello que es; pero a lo que es más que el mero ser no le adjudica el ser (...) Pienso que uno de los accesos decisivos a la filosofía (...) consiste en comprender la motivación de este trascender el ámbito de los hechos sin que aquello por lo que se trasciende sea ello mismo un ente positivo”⁹¹.

Dado el carácter clasificatorio del concepto, este tiende a cercenar la especificidad de lo real a una mera particularidad, reduciendo todo lo nuevo a algo ya

⁸⁸ Theodor W. ADORNO, *Consignas*, op. cit., pág. 12.

⁸⁹ “Quien cree en Dios no puede por tanto no creer en él. La posibilidad a que se refiere el nombre divino la retiene el que no cree. Si antaño se extendió a la pronunciación del nombre, incluso en esta forma la prohibición de imágenes se ha hecho sospechosa de superstición. Se ha agudizado: hasta sólo pensar la esperanza peca contra ella y trabaja” (Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 367).

⁹⁰ Para un estudio más detallado de los aportes de la metafísica a la filosofía de Adorno, véase, entre otros, Antonio AGUILERA PEDROSA, “Salvación de la apariencia”, en M. Cruz (comp.), *Individuo, Modernidad, Historia*, Madrid: Tecnos, págs. 189-211; Lucio CORTELLA, *Teoría crítica e metafísica*, Milan: Mimesis, 2009, págs. 105-182; María Jesús MINGOT MARCILLA, “Metafísica y dialéctica negativa”, *Anales del Seminario de Metafísica*, XXII (1987-1988), págs. 63-71; Espen HAMMER, “Adorno and Extreme Evil”, *Philosophy & Social Criticism*, vol. 26 n°4 (2000), págs. 75-93; Simon JARVIS, “The coastline of experience: materialism and metaphysics in Adorno”, *Radical Philosophy*, 85 (Sept./Oct. 1997), págs. 7-19; Marta TAFALLA, “Metafísica negativa para una razón mimética”, *Taula. quaderns de pensament*, 33-34 (2000), 113-120; Lambert ZUIDERVAART, *Social Philosophy after Adorno*, op. cit., págs. 48-76.

⁹¹ Theodor W. ADORNO, *Terminología filosófica Vol. II*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Taurus, 1983, págs. 121-122.

conocido. Por ende, ningún concepto aislado puede captar lo absoluto sin traicionarlo: “Lo absoluto, sin embargo, tal como flota ante la metafísica, sería lo no idéntico que no afloraría hasta que se deshiciera la coacción identitaria”⁹².

Sin embargo, aquello no desfigurado, no puede ser una sustancia inmutable o eterna⁹³. Por el contrario, lo trascendente al estado actual aparece quebrado a través de lo más efímero⁹⁴. De allí la convergencia del materialismo con la metafísica, en el instante de su derrumbe: “una metafísica que fuese algo más que la simple afirmación de algo supremo, tendría que conectar con lo que hay tras esas pueriles preguntas: ¿Qué es esto?, ¿esto es todo?, ¿también nosotros somos así?”⁹⁵.

Desmentida la posibilidad de su cumplimiento otrora dibujado, la metafísica se encuentra enraizada en la dimensión somática de la experiencia⁹⁶. De tal solidaridad se comprende que su propósito será demostrar la no necesidad del dolor acaecido, “el dolor habla: pasa”⁹⁷. El momento especulativo del pensamiento, por tanto, no se enreda en elucubraciones suprasensibles, sino que tiene como su condición de verdad la respuesta a los sufrimientos perpetrados⁹⁸: “el pensamiento que no se decapita desemboca en la trascendencia hasta llegar a la idea de una constitución del mundo en la que no sólo sería abolido el sufrimiento existente, sino incluso revocado el irrevocablemente pasado”⁹⁹.

La metafísica, dentro del proyecto adorniano, encuentra su refugio en lo apócrifo, lo que permite, gracias al despliegue de una mirada micrológica¹⁰⁰, dejar de lado las limitaciones encontradas tanto en Kant¹⁰¹ como en Hegel¹⁰². La confrontación de sus postulados instaura, como corolario, una dialéctica de lo trascenden-

⁹² Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 371.

⁹³ “Que lo inmutable es verdad y lo movido, lo efímero, es apariencia, la indiferencia recíproca entre lo temporal y las ideas eternas, no puede seguir afirmándose ni siquiera con la temeraria explicación hegeliana de que el ser-ahí temporal, gracias a la aniquilación inherente a su concepto, sirve a lo eterno que se representa en la eternidad de la aniquilación” (Ibid., 331).

⁹⁴ “Ningún recuerdo de la trascendencia es ya posible sino en virtud de la caducidad; la eternidad no aparece como tal, sino quebrada a través de lo más efímero” (Ibid., 330).

⁹⁵ Theodor W. ADORNO, *Terminología filosófica Vol. II*, op. cit., pág. 134.

⁹⁶ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 334.

⁹⁷ Ibid., 191.

⁹⁸ Cf. Simon JARVIS, “What is speculative thinking?”, *Revue internationale de philosophie*, n°227 (2004), 69-83.

⁹⁹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 368.

¹⁰⁰ “Ningún absoluto puede expresarse de otro modo que con temas y categorías de la inmanencia” (ibid., pág. 372). Asimismo: “No hay, sin embargo, ninguna verdad que sea metafísica y no esté fatalmente abocada a lo apócrifo” (ibid., pág. 366).

¹⁰¹ Cf. ibid., pág. 355.

¹⁰² Cf. ibid., pág. 368.

te: “A quien captura la trascendencia se le puede reprochar con razón, como hizo Karl Kraus, ausencia de fantasía, hostilidad al espíritu y, en ésta, traición a la trascendencia. Si, por el contrario, es totalmente eliminada la posibilidad, por lejana y débil que sea, de redención en el ente, en definitiva el espíritu se convertiría en ilusión”¹⁰³.

Como sostiene Adorno, la crítica debe “penetrar teóricamente lo no captado [haciendo] hablar a lo petrificado y enmudecido, cuyos matices son tanto huellas de la violencia como mensajes clandestino de una posible liberación”¹⁰⁴. Para cumplir tal objetivo debe conjugar el punto de vista de la redención¹⁰⁵, que permite “fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme”¹⁰⁶, con la micrometafísica, pues termina por sobrepujar la premisa de falsedad del estado actual, hundiéndose en las posibilidades heterogéneas a las que el propio sistema crea, sin apresarlas:

“Según su propio concepto, la metafísica no es posible como un complejo deductivo de juicios sobre lo ente. Tampoco se la puede pensar según el modelo de algo absolutamente distinto que se burlaría terriblemente del pensamiento. Sólo sería en consecuencia posible como constelación legible de lo ente (...) Los más mínimos rasgos intramundanos tendrían relevancia para lo absoluto, pues la mirada micrológica rompe las cascaras de lo, según la pauta del concepto genérico subsumidor, desamparadamente singularizado y hace estallar su identidad, el engaño de que sería meramente un ejemplar”¹⁰⁷.

Si la teología permite resignificar la noción de límite, gracias al cual se abre la posibilidad de escuchar el grito ahogado de lo sometido y sufriente¹⁰⁸, la dimensión especulativa de esta *racionalidad prudente y respetuosa*, apuntará a demostrar el carácter no agotado de lo real: “quien sin hacer distinciones y sin perspectiva de lo posible acusa de inanidad a lo que es, contribuye a la actividad embrutecida (...) La prédica de capuchino sobre la vanidad de la inmanencia liquida en secreto tam-

¹⁰³ *Ibíd.*, pág. 366.

¹⁰⁴ Theodor W. ADORNO, *Escritos sociológicos Vol. I*, trad. Agustín González Ruiz, Madrid: Akal, 2004, pág. 180-181.

¹⁰⁵ Para un excelente estudio del último párrafo de *Mínima Moralia*, véase, Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, op. cit., págs., 195-218.

¹⁰⁶ Theodor W. ADORNO, *Mínima Moralia*, op. cit., pág. 250.

¹⁰⁷ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 371.

¹⁰⁸ “El conocimiento tiene sin duda que reproducir la desdichada linealidad de la sucesión de victoria y derrota, pero al mismo tiempo debe volverse hacia lo que en esta dinámica no ha intervenido, quedando al borde del camino, por así decirlo, los materiales de desecho y los puntos ciegos que se le escapan a la dialéctica” (Theodor W. ADORNO, *Mínima Moralia*, op. cit., pág. 150).

bién la trascendencia, la cual únicamente se alimenta de experiencias en la Inmanencia”¹⁰⁹.

Sin embargo, y en base a lo antes señalado, esta “trascendencia desde dentro”, no predica que lo absoluto es algo objetivado, un en-sí, sino el requerimiento de que no todo quede reducido a un en-sí. La paradoja que moviliza la filosofía de Adorno se encuentra en el hecho de que está asentada en la búsqueda de lo absoluto dejando de lado toda pretensión de un Saber absoluto. La dialéctica negativa, así, se encuentra sobrepujada por un momento antihegeliano, ya que excluye la síntesis de todas las particularidades en una universalidad superior¹¹⁰. A diferencia de esta, pretende hallar lo incondicionado en lo condicionado: “No se puede mirar afuera. Lo que estaría más allá sólo aparece en los materiales y categorías interiores”¹¹¹. La micrometafísica, de esta manera, hace causa común con la dimensión de lo abierto, de lo no reglamentado, ya que denuncia a la totalidad imperante como un constructo que se impone externa –y por tanto– coactivamente, para garantizar su conservación: “Sólo para quien puede pensar la sociedad como una sociedad diferente a la existente, se convierte esta (...) en problema; sólo mediante eso que no es, se destapará como lo que es”¹¹².

La base de lo antedicho se debe a que para Adorno, la idea de lo distinto, no está regulada por el principio de identidad¹¹³, en cambio, está ligada a lo no idéntico, a la producción de una diferencia que no se puede describir positivamente, ya que, de otro modo, se recaería en la trampa del idealismo: “En la situación justa todo sería, como en el *theologumenon* judío, sólo un poco distinto de como es, pero, en lo más mínimo, se puede representar cómo sería entonces”¹¹⁴. Es tal proclama la que enlaza con la exigencia de que la conciencia crítica no tome partido por ninguna alternativa entre el ser y la nada. Ambas nociones están regladas por el principio de identidad, la mansedumbre de lo sido o la imposibilidad de la modificación. Aquello con lo que la totalidad antagonica confronta su falsedad no es con

¹⁰⁹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 364.

¹¹⁰ Cf. José CASTILLO HERMOSO, “Racionalidad y crítica del nihilismo: la perspectiva negativa de Adorno”, en J. De la Higuera, L. Saez y J. Zúñiga (eds.), *Nihilismo y Mundo Actual*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009, pág. 168.

¹¹¹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 137.

¹¹² Theodor W. ADORNO, *Escritos sociológicos Vol. I*, op. cit., pág. 525.

¹¹³ “Una conciencia que insertara entre sí y lo que piensa un tercero, imágenes, reproduciría inadvertdidamente el idealismo; un corpus de representaciones sustituiría al objeto del conocimiento, y la arbitrariedad subjetiva de tales representaciones es la de los que mandan” (Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 195).

¹¹⁴ *Ibid.*, pág. 274.

otro ente positivo, ni algo sustraído u oculto, sino con lo que aún no es, con su propio no ser, el cual no es una propiedad efectiva de la cosa que, recortada por el trabajo clasificatorio del concepto, se torna un sustrato inaudible¹¹⁵. Por el contrario, es lo que resta ser, el exceso de ese “más” del objeto que espera realizarse y que es imposible de alcanzar bajo el imperio de la razón autoconservadora: “Lo que trasciende a la sociedad dominante no es sólo la potencialidad que ésta desarrolla, sino también y en la misma medida lo que no encaja del todo en las leyes del movimiento histórico”¹¹⁶.

En virtud de lo mentado, Adorno sostendrá que la trascendencia desde dentro, aunque labor sin garantías y siempre amenazada, no es algo *u-tópico*: “los elementos de eso otro están reunidos en la realidad, solo tendrían que aparecer (ligeramente desplazados) en una constelación nueva para encontrar su lugar correcto”¹¹⁷. Ahora bien, si como afirma el frankfurtiano, al cambiar un elemento, cambia la identidad del resto¹¹⁸, esto significa, precisamente, que en aquellos elementos que esperan una nueva ordenación, vibra dicha posibilidad. No es en su manifestación presente y positiva en la que se efectivizaría aquella transformación, sino que, al ser puestos en una nueva configuración, su identidad se vería radicalmente modificada, dando paso a eso otro, de lo cual, ahora, son tan solo su esperanza. Dado que “en lo aparente se promete lo carente de apariencia”¹¹⁹, se comprende que lo trascendente no es y no solo no es.

La reinscripción de lo posible pensado desde el punto de vista de lo real, se torna, de este modo, en el cénit de la dimensión emancipatoria del pensamiento de Adorno: “Solo cuando lo que es se puede cambiar, lo que es no lo es todo”¹²⁰.

¹¹⁵ “Lo no-idéntico no puede obtenerse inmediatamente como algo por su parte positivo, ni tampoco mediante la negación de lo negativo. Esta no es ella misma, como en Hegel, afirmación” (Ibid., pág. 153).

¹¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Mínima Moralia*, op. cit., pág. 151.

¹¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Teoría Estética*, trad. Jorge Navarro, Madrid: Akal, 2004, pág. 180.

¹¹⁸ “Cuando una categoría -por obra de la dialéctica negativa, la de la identidad y de la totalidad- cambia, cambia la constelación de todas y con ello a su vez cada una” (Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 160).

¹¹⁹ Ibid., pág. 370.

¹²⁰ Ibid., pág. 365.

IMAGEN (DE LA) CRÍTICA*

Image of the critique / Critical image

GEORGES DIDI-HUBERMAN**

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

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

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

** École des Hautes Études en Sciences Sociales.

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, págs. 21, 29 y 211-294.

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

¹¹ *Ibid.*, págs. 26 y 126.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ *Ibid.*, pág. 255.

²⁰ *Ibid.*, pág. 320.

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Ibid.*, págs. 146-147.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ *Ibid.*, pág. 583.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 376.

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

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

⁵³ *Ibid.*, pág. 552.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Traducción de Maximiliano Gonnet

⁶² *Ibid.*, págs. 33, 34.

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

SOBRE EL 'AURA' DE LOS ANTIGUOS MUSEOS Y LA 'EXPERIENCIA' DE LOS NUEVOS

On the 'Aura' of the Old Museums and the 'Experience' of the New Ones

ANSELM JAPPE*

Hace casi diez años, el teórico e historiador del arte Hal Foster observaba en su libro *Diseño y delito* que, en la postmodernidad, el principal propósito de los museos ya no es contemplar las colecciones¹. Dichas colecciones están disponibles en los archivos electrónicos y se las puede consultar desde cualquier parte, generalmente de forma gratuita. En la era de la reproducción digital, quien quiera examinar minuciosamente la Mona Lisa podrá hacerlo más fácilmente quedándose en casa frente al ordenador que entre cientos de visitantes empujando y sacando fotos. El principal cometido de los museos de hoy, dice Foster, es permitir una experiencia estética espectacular, especialmente gracias a su arquitectura, y en este sentido el Museo Guggenheim de Bilbao se considera un caso paradigmático.

A veces se acusa al Museo Guggenheim de 'distraer' a los visitantes de las obras que muestra. Nunca se ha dicho nada similar de los museos tradicionales. No quisiera insistir aquí en el museo de la Acrópolis y su historia. Pero creo que es digno de mención que el viejo museo de la Acrópolis se escondiera humildemente en un agujero en el suelo; se trata de una idea que hoy resulta inconcebible. Estamos en un momento en el que, por el contrario, lo que importa es lograr tanta 'visibilidad' como sea posible; hoy el recipiente parece más importante que el contenido, hasta

* Accademia di Belle Arti di Frosinone.

¹ "El diseño y la exposición al servicio de la exhibición y los valores de intercambio se ponen en primer plano como nunca antes: hoy día, lo que expone el museo es, sobre todo, su propio valor de espectáculo, es decir, el principal punto de atracción y el principal objeto de reverencia. Y además de otros muchos efectos encontramos este: si el viejo museo, como se imaginó desde Baudelaire hasta Proust y después, era el lugar de reanimación mnemónica del arte visual, el nuevo museo tiende a disociar la experiencia mnemónica de la visual. Cada vez más la función mnemónica del museo se transfiere al archivo electrónico, al que puede accederse desde prácticamente cualquier sitio, mientras que la función visual se entrega no sólo a la forma de la exposición de arte sino al edificio del museo como espectáculo, esto es, en tanto que imagen que debe divulgarse en los medios en pos del valor de la marca y del capital cultural. Esta imagen es la principal forma de arte en nuestros días" (Hal FOSTER: *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Londres: Verso, 2002, pág. 81 s. [trad. esp.: *Diseño y delito*, Madrid: Akal, 2004]).

el punto de que el arquitecto que 'firma' el edificio es más importante que el edificio mismo, como ocurre con cualquier bolso de Vuitton.

El nuevo museo de la Acrópolis ha dado lugar a un debate polémico, al igual que casi todas las construcciones de museos o edificios 'culturales' contemporáneos. Los frentes de batalla son más o menos siempre los mismos. Los críticos hablan de una arquitectura ultra-moderna desinteresada de su relación con el entorno, puro diseño, estética de supermercado, espectacularización, destrucción de viejas estructuras. A mi juicio, a menudo estas críticas están bastante justificadas; pero por lo general las encuentro inconsistentes. Tienen razón al lamentar la integración de la cultura en la sociedad de la mercancía, en la que las cosas sólo tienen derecho a existir en función de su aptitud para vender o atraer consumidores. Pero estas críticas rara vez se expresan desde la perspectiva de un análisis riguroso del capitalismo. Normalmente lo que invocan es tan solo una 'excepción cultural': los zapatos y los coches, los apartamentos y la fuerza de trabajo pueden ser mercancías; pero, cuando se trata de restos arqueológicos o de obras de arte, hay que llamar al orden a la lógica de la mercancía, pese a que lo está en su naturaleza -una naturaleza que casi nunca se analiza- es devorarlo todo. Por otra parte, esta 'excepción cultural' que tan a menudo se invoca no parece incompatible con formas extremas de mercantilización, como ocurrió con la *brand equity* del Louvre, que vendió su nombre a los jeques petroleros de Abu Dhabi, como si se tratara de un perfume de Gaultier.

La lógica de la mercancía implica la intercambiabilidad absoluta, la reducción de todo ítem a una mera cantidad de dinero y la indiferencia hacia todo contenido. En la sociedad de la mercancía resulta difícil demostrar que la naturaleza de un cuadro de Ticiano o de un mármol del Partenón sea esencialmente diferente de la de una botella de Coca-Cola o una chaqueta de Armani. Para poder hacerlo habría que desafiar toda la lógica de la sociedad de la mercancía. Como esto nos llevaría más allá del objetivo de estas notas, me limitaré a algunas consideraciones más específicas.

La intercambiabilidad total de las mercancías lleva a una pérdida del aura (y no sólo del aura de las obras de arte), de la autenticidad y del carácter único e irrepetible, como sabemos desde Walter Benjamin. Pero, al parecer, la necesidad del aura está profundamente arraigada y regresa una y otra vez buscando satisfacción en mercancías que prometen autenticidad. Hoy, el aura, la autenticidad y el carácter irrepetible son algunos de los distintivos más codiciados, a todos los niveles. Esto

explica por qué, a pesar de los archivos electrónicos, que siempre están disponibles, los museos están hoy más abarrotados que nunca y todo el mundo quiere contemplar la 'verdadera' Mona Lisa. Se trata de una notable paradoja: la comercialización más extrema de la cultura se alimenta de re-sacralizar y volver a conferir un aura.

¿En qué consiste una visita a los museos hoy en día? El caso típico es que tenga lugar durante un viaje, por ejemplo, con motivo de un viaje de fin de semana cortesía de Ryanair. Después de ir de compras por la mañana, y antes de salir a la discoteca por la noche, se programa una visita al museo más famoso de la ciudad, y se reserva por Internet. El propósito final de la visita, generosamente documentada en fotos, es alardear de ella en una página de Facebook.

Generalmente esto se considera un triunfo de la democracia, una superación del elitismo y una contribución a un mundo globalizado en el que la cultura está a disposición de todos. Sin embargo, cabe dudar de si el enorme incremento de visitantes a los museos ha ido de la mano de una ampliación efectiva del interés y el conocimiento cultural. Las estadísticas nos dicen que el número de lectores desciende, y cualquier profesor de universidad o de una escuela de arte puede confirmar que los estudiantes no tienen sino un conocimiento desigual de la historia del arte, de la literatura y la cultura, y que el culto de los nuevos medios va a menudo acompañado de una devaluación agresiva de la cultura clásica, empezando por los libros impresos. Puede adivinarse que gran parte de las masas que visitan los museos leen comics manga, y no a Gombrich, al regresar a sus casas, o actualizan su página de Facebook con la visita... Y en cierto modo es comprensible: estos museos sirven como entretenimiento, y por ello no solo compiten con otros museos, sino también con otras 'ofertas de tiempo libre', y es en este contexto que se les consume.

Supongo que, llegados a este punto, en la actual coyuntura, se me considerará un reaccionario antidemocrático y un defensor nostálgico de una cultura elitista completamente pasada de moda, incluso si esto suena extraño tratándose de alguien conocido como crítico radical del capitalismo. Pero no soy el único que se encuentra en esta situación, aparentemente paradójica, y que considera la supuesta democratización de la cultura como un pretexto para su mera incorporación a la "industria cultural como engaño de masas", como Adorno y Horkheimer dijieran en 1944: una especie de estrategia para despojar a la cultura de todo efecto potencialmente subversivo.

¿Cuál era la función del museo en la sociedad burguesa? Desde la fundación de las colecciones públicas a finales del siglo XVIII hasta aproximadamente los años setenta del siglo XX su función fue básicamente siempre la misma: exhibir lo extraordinario que venía del pasado o de lugares lejanos. Este museo estaba unido a una concepción 'elitista': por un lado, seleccionaba lo excelente (o eso pretendía). Por otro lado, su público típico era una élite cultural en parte ya cultivada, porque estos museos no podían alardear de un planteamiento didáctico. De lo contrario el público tenía que contar con una fuerte motivación. Por ejemplo, el rumano franco-parlante Panait Istrati, que posteriormente sería amigo de Nikos Karantzakis, dice que cuando llegó a París por primera vez en 1913 como hijo de un vagabundo sin más formación que la educación primaria, su amigo, un zapatero rumano que le estaba hospedando, le llevó inmediatamente al Louvre, donde se 'infectó' con un culto a la 'belleza' que le acompañaría durante toda la vida. En ese momento la entrada a los museos era a menudo gratuita, de modo que nadie quedara excluido por motivos económicos. Sin embargo, tenían muchos menos visitantes que hoy, pese a que actualmente son a menudo bastante caros. Esto quiere decir que sólo la gente con un verdadero interés iba a los museos (del mismo modo que hoy un concierto de Schönberg o Xenakis, incluso si fuera gratis, no llenaría un estadio de fútbol). Estos museos nada didácticos abandonaban al visitante a su suerte, y puede que esto sobrecargara a algunos de ellos. Pero permitía a otros sentir el shock que pueden causar algunas obras expuestas en toda su intensidad. En el mejor de los casos, esto podía llegar hasta el punto que alcanzaba el poema de Rainer Maria Rilke "Torso de Apolo arcaico", que concluía: "porque en esta piedra no hay lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida".

El museo clásico fue despreciado por las vanguardias. Los futuristas italianos comparaban los museos con los cementerios². Guillaume Apollinaire quería prender fuego al Louvre. Los jóvenes letrados de Guy Debord propusieron abolir los museos y distribuir sus grandes obras por los antros en los que bebían y pasaban su tiempo. Entrar en el museo (o llegar a él demasiado pronto) era algo vergonzoso para dadaístas y surrealistas. La aversión era mutua: ninguna obra de Picasso, Kan-

² "¡Museos, cementerios! ¡Tan siniestros en su siniestra yuxtaposición de cuerpos que no se distinguen! Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de pintores y escultores matándose a golpes de línea y de color en el mismo museo. ¡Podríamos permitir que se los visitara una vez al año, como quien va a visitar a sus muertos! ¡Podríamos concebir incluso que se pongan flores una vez al año a los pies de la Gioconda! ¡Pero llevar a los museos cada día nuestras tristezas, nuestro frágil valor, nuestra inquietud, eso no podemos permitirlo! ¡Queréis envenenaros? ¡Queréis pudrirnos?" (*Manifiesto futurista*, 1909).

dinsky u otros fundadores del arte moderno logró entrar en un gran museo francés antes de la Segunda Guerra Mundial. Incluso si al final casi nadie -al margen de los Situacionistas- se negó a entrar en el museo, el arte moderno, junto con toda la cultura crítica y de protesta en torno a 1968, desconfiaba profundamente no sólo del museo, sino de la 'herencia' y el 'canon' cultural en su conjunto: en alemán, estar 'maduro para el museo' quiere decir haber vivido más allá de la fecha de caducidad, remite a algo sin vitalidad interna, que ya solo sirve para la admiración obligada. El museo era sinónimo de lo polvoriento, lo arcaico, lo carente de vida, lo aburrido, lo viejo, lo cansino, lo que no es sexy. Es decir: todo aquello que la sociedad capitalista de consumo ya no quiere ser.

En realidad, se había producido un cambio social profundo. Por su propia naturaleza, el capitalismo fue desde el principio un sistema dinámico, que revoluciona constantemente todos los aspectos de la sociedad. Sin embargo, durante mucho tiempo esto iba de la mano de un fuerte conservadurismo en el nivel de la 'superestructura', incluyendo los valores culturales. Mientras que el capitalismo, en el plano de la producción, se lanzaba ciegamente hacia delante, en el plano de los valores oficiales parecía 'conservador', 'reaccionario', 'apegado al pasado', 'tradicionalista'. En realidad, estas tendencias eran vestigios de su pasado feudal y religioso que estaban desapareciendo poco a poco. La mayoría de los críticos del capitalismo confundieron -en este como en otros aspectos- estos fenómenos con la esencia y consideraron el capitalismo como algo esencialmente 'conservador', lo que de ninguna manera es el caso. El museo clásico era ciertamente expresión de la dominación -característica de la conciencia de la sociedad burguesa del momento- del pasado sobre el presente y el futuro, de lo viejo sobre lo nuevo, de la continuidad sobre el cambio, de lo serio sobre lo frívolo, del esfuerzo en la producción sobre el placer en el consumo, de la cultura elitista sobre la 'cultura de masas'. Casi todas las piezas de exposición eran producto de hombres blancos occidentales y expresaban su visión del mundo. Durante mucho tiempo la sociedad capitalista tomó oficialmente partido por la herencia, la tradición y la memoria.

Hoy la situación se ha invertido, y el único credo del capitalismo es la innovación. Las vanguardias artísticas y, más tarde, en un grado mucho mayor, el espíritu de 1968 a nivel global y en su versión de masas se complacieron maliciosamente obliterando estos museos y la cultura de la que eran expresión. Aquí, como en muchos otros campos, la cultura de protesta ha acabado por contribuir a la modernizar el capitalismo y a liberarlo de los vestigios -que se han vuelto defini-

tivamente obsoletos- de sus pactos con formas pretéritas de sociedad. De modo que incluso el museo ha pasado de ser un templo para los *happy few* a convertirse en una parte más de nuestro mundo, carne de su carne, una mezcla de diseño, espectáculo, índices de ventas, industria turística y "efecto Guggenheim" para la economía de toda una ciudad o región. Y quién podrá lamentarlo en un momento en el que la cultura se encuentra amenazada en todas partes por recortes presupuestarios y se considera un problema que una universidad, una ópera o una película de calidad apenas consigan financiarse autónomamente. ¡Los museos, al menos, son potencialmente capaces de hacerlo! Y si hoy, en lugar de un uno por ciento de personas muy cultas, tenemos un ochenta por ciento de personas que han estado en un museo, todo aquel que manifieste alguna objeción ha de ser necesariamente un defensor de sus privilegios arcaicos como intermediador cultural y de sus prejuicios de snob, como los que siguen defendiendo los libros impresos en la era de Google... La vida y el arte están finalmente unidos, tal y como siempre pretendieron los fundadores del arte moderno, aunque esta unión es probablemente bien distinta de la que ellos habían imaginado.

Esto coincide con una vasta ampliación del concepto de museo. A menudo parece que meter todo en el museo es la otra cara de la lucha sin cuartel contra las viejas formas de vida que aún no han sido enteramente dominadas por la mercancía: aquello que ha sido eliminado por el progreso vuelve en forma de ecomuseos o museos de tradiciones y artes populares, en los que, por ejemplo, la vida de nuestros abuelos campesinos, que quizá hayamos llegado a conocer cuando éramos niños, se muestra en el museo - quizá para acabar de asegurarnos que este tipo de vida está definitivamente muerto. La continua apelación a la "memoria histórica" solo sirve para encubrir la ruptura con el pasado, que se renueva cada día. El mes pasado visité una hilandería en Francia que hace diez años algunos amigos intentaron poner en funcionamiento con maquinaria altamente sofisticada de comienzos del siglo XX. Al final su intento fracasó, pero la hilandería se salvó de la demolición: en todo caso, hoy es un museo. Sus ruedas ya no giran, sino que están ahí para ser visitadas y contempladas. Otra contribución a la disneyficación del mundo.

Con la desaparición de los viejos museos se ha erradicado una de las experiencias que aún era capaz de ponernos en relación con algo "diferente" cuya lógica no es la misma lógica del mundo que nos rodea, y que nos sugiere constantemente que no existe nada fuera de él y que es el único mundo (y por tanto el mejor mundo posible). Afortunadamente, en las ciudades de provincia sigue habiendo peque-

ños museos dedicados a objetos menos espectaculares, lugares que nos enseñan otro tipo de museos: hay pocos visitantes, carecen de un didactismo intrusivo a base de videos, audioguías y otros medios para indicar al visitante lo que tiene que admirar. Estamos solos frente a los objetos expuestos y podemos entrar en un "diálogo sin fin" con sus autores. Los museos no parecen una mezcla entre una sala de informática y una estación de metro en hora punta, sino que nos ofrecen un alivio temporal del caos que nos rodea siempre y en todo lugar. Tenemos la sensación de que otros visitantes podrían tener una razón especial para estar allí, y quizá por ello sintamos una especie de cercanía hacia ellos. Debido a esta atmósfera atemporal y a la presencia viva de un pasado o de algo extraño, a veces estos museos ofrecen realmente lo que los megamuseos postmodernos solo pueden prometer: una experiencia estética completa, una emoción viva que no sólo surge de los objetos expuestos. Sin embargo, esta atmósfera no está planificada como la atmósfera de una "Nike store", en la que "comprar es una experiencia", sino que la construimos nosotros mismos, cada cual con sus propios medios. No sé lo que los visitantes del Museo de Historia Natural en el Jardin des Plantes de París aprenderían allí de zoología antes de que el museo fuera modernizado hace quince años. Pero quien no recuerde su visita a este gabinete de curiosidades enorme y literalmente polvoriento como una gran experiencia estética probablemente carece de sensibilidad para este tipo de experiencia. Estos viejos museos son a los nuevos lo que los juguetes y las muñecas rígidas de nuestros padres son a las actuales muñecas hiperrealistas y playstations, las cuales, de acuerdo con sus promotores, tanto contribuyen al desarrollo de los niños y al cultivo de habilidades que les serán útiles en su futura vida profesional, como las reacciones rápidas y el "multi-tasking". Pero los viejos juegos y juguetes, como el uso de libros en lugar de películas, fomentan una imaginación individual, no regulada y sin filtros. Algunos siguen pensando que este es uno de los mejores aspectos de la humanidad. ¿Pero para qué sirve esa imaginación si Google pretende pensar e imaginar en nuestro lugar? ¿Y qué peso tienen consideraciones nostálgicas como esta, frente a museos que han aprovechado la oportunidad histórica para amoldarse a su tiempo y ocupar su lugar entre el concierto de rock y el centro comercial en lugar de confrontar a sus visitantes con algo que les desafíe permanentemente y les confunda?

Traducción del inglés: Jordi Maiso

SOBRE *LA VERDAD SUBLIME* DE PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE*

On The Sublime Truth of *Philippe Lacoue-Labarthe*

DIEGO FERNÁNDEZ H.**

diegofernan@gmail.com

1

En una carta redactada el 20 de julio de 1938 desde Skovsbostrand, Walter Benjamin le comunicaba a Gretel Adorno la terrible impresión que le había causado una reseña sobre su texto “*Las afinidades electivas* de Goethe” con la que había ido a dar a parar en uno de los números de la revista *Internationale Literatur* (una revista en lengua alemana que apareció en Moscú entre 1930 y 1945, redactada por Johannes R. Becher). El fragmento de dicha carta se refiere en lo sustantivo a un malentendido que Benjamin no podría sino haber experimentado con disgusto y desazón. Dice Benjamin: “aquí me llegan a las manos más escritos fieles a la línea partidaria que en París; así fue como hace poco di con un número de la *Internationale Literatur* donde, a partir de una sección de mi trabajo sobre *Las afinidades electiva*, figuro como seguidor de Heidegger. La miseria de este escrito es grande”¹.

Hay razones de sobra para explicar ese disgusto. No sería necesario esperar hasta el presunto giro marxista de los años '30 para calificar la opinión de Benjamin acerca de Heidegger como la peor. Así lo muestra tempranamente la correspondencia de Benjamin con Scholem, casi veinte años antes de los compromisos políticos del autor de *Ser y Tiempo*, aunque en 1938 –la data de la carta, cuyo lugar de origen, Skovsbostrand, es el pueblo donde se ha ido a refugiar Brecht, y donde se aloja Benjamin en reiteradas oportunidades– esa repulsión contra Heidegger esté lejos

* El texto es una versión ligeramente modificada de la presentación en el Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el 24 de junio de 2015. La referencia del texto es la siguiente: Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La verdad sublime*, trad. de D. Fernández H. y A. Potestà, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015. Por la recurrencia de las citas, se lo cita en adelante en el cuerpo del texto con la sigla VS junto al número de página.

** Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile.

¹ Walter BENJAMIN & Gretel ADORNO, *Correspondencia (1930-1940)*, trad. M. Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, pág. 358.

de haberse extinguido. Al contrario. A diferencia de esos comentarios marginales que, en 1916, expresan más bien desprecio por Heidegger- en la segunda mitad de la década del '30, acicateado principalmente por Brecht, éste constituye, al decir de Erdmut Wizisla, todo un "tema" para Benjamin y Brecht.

En efecto, en el estudio que dedica a la compleja historia de amistad entre Brecht y Benjamin, Wizisla muestra en reiteradas ocasiones el inmenso repudio que Benjamin experimentaba por la obra de Heidegger, y que la ocasión de su amistad con Brecht sólo contribuiría a incrementar. Con este último -cuenta Wizisla- llevaron a cabo un proyecto de revista titulada *Krise und Kritik* -que nunca alcanzaría a ver la luz-, pero que contaba entre sus principales objetivos, el de "demoler a Heidegger". El fragmento de una carta a Günther Anders que Wizisla reproduce, lo expresa sin parangón: "Tampoco puedo contarle mucho sobre los diversos planes de revistas que tenía Brecht. Sólo recuerdo que B[recht] me comunicó -debe haber sido en el año '32- que él y Benjamin tenían la intención de fundar una revista anti-Heidegger. También recuerdo que le respondí algo desconcertado que, según me había contado él mismo, no había escuchado ni leído a Heidegger y lo mismo valía además para Benjamin, y que yo no consideraba sólido fundar una revista con ese programa en esas condiciones"². El propio Wizisla se refiere a los motivos de esta animadversión, los que resultan por completo relevantes a la hora de referirnos al equívoco suscitado por la recensión de la *Internationale Literatur*: "Heidegger -agrega Wizisla- era un tema para Benjamin y Brecht. Querían ocuparse de él en la revista *Krise und Kritik* como el prototipo de una 'forma de liderazgo'; entendían su filosofía como contraproyecto del pensamiento de orientación práctica que ellos privilegiaban. Posiblemente el plan habría superado el marco de un 'grupo de lectura'"³

Aunque es improbable que Lacoue-Labarthe conociera el detalle de esta animadversión, es difícil que no estuviera enterado de sus conclusiones y de sus rasgos generales. Por ello, hay algo desconcertante en el abrupto, agónico, casi desfalleciente, final de *La verdad sublime*, que no puede menos que reponer el trasfondo de estas anécdotas que acabo de recordar. Lo siguiente no puedo demostrarlo -pues necesitaría tener en mi poder la reseña de Alfred Kurella según la cual Benjamin engrosaba la lista de discípulos de Heidegger-, pero no cabe ninguna duda de que los pasajes que llevan a dicha confusión son los mismos que Lacoue-Labarthe cita

² Erdmut WIZISLA, *Benjamin y Brecht historia de una amistad*, Barcelona: Paidós, 2007, págs. 85-86.

³ *Ibid.*, pág. 85

en ese final extraño y decepcionante con que cierra un texto que, ante todo, había demostrado ser un trabajo paciente y sobrio de lectura, lejano a toda clase de abruptos.

Riguroso lector de Hölderlin, como Benjamin, como Heidegger, el de Lacoué-Labarthe es un texto que abomina del entusiasmo y de los excesos. Ello no es impedimento, no obstante, para que se haya propuesto repensar ese exceso del pensamiento, de la imaginación y del lenguaje, que llamamos “sublime”. Y se trata de repensarlo porque, en su retorno, lo que se subraya es menos esa retórica del exceso y de la desmesura que caracteriza buena parte de la tradición que ha pensado esta categoría, que de pensar y de reconsiderar lo sublime en cuanto presentación. Se trata, en una palabra –aunque habrá que volver sobre este asunto– de una reinscripción metafísica de lo sublime. Y es este desplazamiento el que implica repensar y revisar sus coordenadas de inscripción, que, un poco apresuradamente, han quedado cifradas (o reducidas) a la estética (de ahí su referencia habitual, lugar común de la filosofía, que la designa como “categoría estética”).

Antes de ir a ello, no obstante, parece conveniente situar el pasaje de *La verdad sublime* en el que Benjamin es convocado en un modo sumamente problemático. Se trata de las líneas finales del texto, lugar en el que todo conspira para que las líneas de Benjamin sean oídas por sí mismas, porque a modo de cierre o de conclusión, Lacoué-Labarthe las introduce luego de una extensa lectura del motivo del *ekphanestaton* en la obra del pensador de la selva negra. Dice Lacoué-Labarthe:

“Todo esto, un pensador contemporáneo de Heidegger –de un modo que es en apariencia teológico-metafísico– lo expresó con un raro vigor, en un texto que por una serie de razones Heidegger no podía no haber leído y con respecto al cual, en cualquier caso, ‘El origen de la obra de arte’ tiene relaciones, diría, perturbadoras. [Se trata de] Walter Benjamin y su ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*” (VS 80).

Se concederá que estas líneas tienen la siguiente estructura de evocación, parecen decir: todo este motivo (el *ekphanestaton*) que Heidegger trabajó detalladamente en tantos lugares, lo había referido ya, “con un raro vigor”, acaso en otra clave, otro (Benjamin). Y no habría nada problemático si se hiciera alguna referencia a cómo es que ese “raro vigor” benjaminiano hizo suyo este problema, asunto sobre el que no se dice ninguna palabra. Y se concederá, igualmente, que, por esta misma razón, hay algo doblemente decepcionante en repetir, cinco décadas más tarde,

el motivo de esa decepción que Benjamin comunicaba a Gretel Adorno en la carta citada al comenzar.

Pero, como decía, es improbable que Lacoue-Labarthe desconociera los riesgos de este gesto de asimilación –porque, hay que decirlo: algo de esa índole aciaga sugieren las líneas recién citadas; es decir, no sólo la yuxtaposición entre uno y otro (lo cual no sólo es posible, sino deseable): sino la idea, digo, de que en uno y otro se diga, pues, *lo mismo*–. Hay algo doblemente decepcionante, porque incluso si la confusión de una mala lectura –esto es, la confusión de quien se desorienta por un léxico que es, no obstante, innegablemente próximo entre (al menos) Heidegger y Benjamin– debe ser excluida como posibilidad para Lacoue-Labarthe, se ha abierto en él, de golpe y bajo el afecto de la perplejidad –una “relación perturbadora” se dice ahí (VS 80)–, algo que merecía a todas luces ser construido desde la intimidad de lo que los dos textos dicen y piensan, en lugar, simplemente, de dar por sentada esa relación a partir del presunto aire de familia que los convoca. Pienso, por ejemplo, en la construcción que Pablo Oyarzún, elaboró a lo largo de todo un libro –un libro notable, y notable precisamente porque todo cuanto ahí se abre, se hace con sigilo y sin estridencias; el único modo, creo, en el que puede quedar abierta una relación que es verdadera, sobre todo aquélla que es imposible; es decir, aquella relación que no es producto del arbitrio o del ingenio–, que es el *entre* de *Entre Celan y Heidegger*⁴.

La verdad sublime no era un libro *entre Benjamin y Heidegger*, desde luego, aunque ese es el cuidado y la atención que, en el tenor del cierre, podría haber tenido lugar. Y es lo que no ocurrió. Ello es sintomático y, como tal, revelador de, al menos, dos modos de pensar esa articulación “verdad / sublime” en dos pensamientos que se interceptan del modo más indiscutible (los de Heidegger y de Benjamin), pero que lo hacen, igualmente, sólo para sacar chispas entre sí.

En su problemática operación final, por tanto, el texto no puede menos que dejar planteada una pregunta a sus lectores: qué hubiera sucedido, qué hubiera resultado, si Lacoue-Labarthe hubiera leído ese texto (“*Las afinidades electivas*’ de Goethe”), y más ampliamente ese problema (el de la verdad; el de lo verdadero, que ahí mismo se refiere en términos de una “violencia crítica” [*kritische Gewalt*], de una “violencia sublime de lo verdadero” [*die erhabne Gewalt des Wahren*]⁵); qué hubiera

⁴ Pablo OYARZÚN, *Entre Celan y Heidegger*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005.

⁵ Walter BENJAMIN, “Goethes ‘Wahlverwandtschaften’” en *Gesammelte Schriften*, vol. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, pág. 181.

sucedido, decimos, si se hubiera leído este problema, *también* en el pensamiento de Benjamin –como sin duda Lacoue-Labarthe estaba en condiciones de hacer–, a la manera en que lo hizo (es decir, en forma admirable), con Heidegger y con Freud, con Hegel y con Pseudo-Longino.

El problema que resulta de esta única pregunta –permítanme decirlo de modo un poco brutal– es si la verdad sublime que puede deducirse del pensamiento benjaminiano en dicho texto (y más tarde en el célebre “prólogo epistemocrítico” donde del problema se retoma del modo más decidido) participa o no de la tesis mayor que se elabora a lo largo de *La verdad sublime*; la tesis según la cual lo sublime es, en lugar de la “presentación de lo impresentable” (del *hecho* que hay lo *impresentable*), antes bien, *simplemente*, “el hecho que hay presentación”⁶.

2.

En 1986, es decir, dos años antes de la publicación al francés de *La verdad sublime*, Jean-Luc Nancy se había referido a este problema en términos casi idénticos a los que encontramos en los puntos nucleares de *La verdad sublime*. De hecho, a pesar de la larga nota al pie (VS 38) que Lacoue-Labarthe dedica críticamente a un aspecto específico del texto de Nancy⁷ (y que se refiere, en lo esencial, a poner en cuestión la afirmación de Nancy según la cual la “tercera crítica” de Kant constituye una recusación de la estética); a pesar de que Lacoue-Labarthe se haya mostrado reticente (o al menos silente) respecto de la cuestión del sentido (un asunto caro al autor de *El sentido del mundo*), el giro de lectura comprometido en la “tesis” de Lacoue-Labarthe es, cabe conjeturar, una tesis emanada del taller conjunto que am-

⁶ En el prólogo conjunto con Andrea Potestà hemos considerado que en el desplazamiento de lo impresentable a la presentación se concentra toda la tesis del texto de Lacoue-Labarthe. Resumidamente, la siguiente es la razón (desarrollada más largo en el mismo prólogo) por la cual lo creemos así: “En efecto, eso que Lacoue-Labarthe sugiere que lo sublime no es (‘presentación negativa’, ‘presentación de lo impresentable’) atañe a un vasto repertorio de formulaciones que habrían hecho de la paradoja, del oxímoron o del hipébaton, la modalidad propia para reproducir la experiencia de lo sublime. Se trata, en lo fundamental, de un repertorio que habría alcanzado su máxima expresión en Kant –es a éste que pertenece la expresión *negative Darstellung* (“presentación negativa”), en el contexto de la *Crítica de la facultad de juzgar*–, y que habría encontrado en Jean-François Lyotard, probablemente, una de sus variaciones y paráfrasis más eficaces. Esta es la interpretación que, a su modo, se busca discutir (o deconstruir) en el texto de Lacoue-Labarthe. No se tratará acá ya más, entonces, de lo *impresentable*, sino –acaso, por el contrario– de la *presentación* (*Darstellung*). O más precisamente: del hecho –misterioso pero irrefutable– de que hay presentación. Y como no deja de observarlo Lacoue-Labarthe, este desplazamiento ‘cambia todo’” (VS 5-6).

⁷ Cf. Jean-Luc NANCY, “L’offrande sublime” en VVAA, *Du sublime*, París: Belin, 1988, págs. 37-75

bos pensadores compartían en la Universidad de Estrasburgo. Se trata, por esos años -y sendos textos de Nancy y de Lacoue-Labarthe, redactados en conjunto y por separado, antes y después de esa fecha, así lo confirman- del problema de la presencia y de la presentación, o más precisamente -aunque esta formulación sea portadora, más bien, de la impronta nancyana-: de la *venida a presencia* o del *nacimiento a la presencia*; cuestión que Lacoue-Labarthe no tarda en reconocer: “si hay tal cosa como [la presentación de lo impresentable] ella conduce y sólo puede conducir a la problemática del corte [*découpe*]” (VS 22-3). “Y, en consecuencia, -prosigue Lacoue-Labarthe- como Nancy ha mostrado [se trata de la problemática] de la delimitación y de la ilimitación” (VS 23).

Esta problemática (la del corte), que se designa con uno de los términos más difíciles de traducir [*découpe*]; término con el cual Lacoue-Labarthe y Nancy intentan señalar el gesto metafísico por excelencia (aquél por la cual un ente se “destaca” [*se découpe*] sobre un fondo), como puede verse, no es sólo la problemática de la presentación y la presencia, pues su asunto más problemático está constituido, antes bien, por lo que cabría llamar el movimiento o la *dynamis* en virtud de la que la presentación acontece o tiene lugar: el movimiento por mor del cual “hay presentación”; el movimiento por el cual algo -y justamente no nada, pues “la nada [...] no hace un fondo y el ente en general no se destaca” (VS 61)- se presente. Por eso, la fórmula de Nancy subraya precisamente esta idea: la de la *venida a...* presencia, es decir, el movimiento, o la fuerza que lleva a la presentación (*Darstellung*). Es, a su modo, el lenguaje de Heidegger (nada menos); un lenguaje que Lacoue-Labarthe suscribe acá sin reservas -reservándose, si se quiere, sus graves reservas para otras instancias posteriores (como *La ficción de lo político* o *Heidegger, la política del poema*)-, por el cual se trata de repensar la metafísica (¿por qué *hay* algo y no nada?; ¿por qué *es* el ente y no más bien nada?) bajo la operación de ese movimiento: “Lo que a su manera describe este texto [habla Lacoue-Labarthe del *Origen de la obra de arte*], y con una profundidad sin duda desconocida hasta él, es la experiencia sublime propiamente tal.” (VS 59) Y a continuación se pregunta Lacoue-Labarthe: “¿Qué ocurre en esa tentativa o en esa experiencia?”

“Ocurre que se presenta [el hecho] de que hay el ente y no nada. La obra es ese ente absolutamente paradójal (ese «ser ente», como se señala en *Introducción a la metafísica*) que nihiliza el ente a fin de hacer aparecer y traer a la luz del día, a brillar o resplandecer, el ser mismo. La obra abre el claro: lo abierto luminoso en lo cual ella, en cuanto ente, se emplaza; el fondo (vacío) -el fondo sin fon-

do-, desde el que viene a manifestarse el ente. La obra presenta la *aletheia*, la nada luminosa, pero de una ‘oscura claridad’, que ‘es’ el ser de lo que es. Y esto es la sublimidad” (VS 60).

No parecerá extraño, por tanto, que los pasajes de Nancy a los que antes referíamos suenen en la misma onda de los recién evocados. Se trata de las escuetas líneas de *El olvido de la filosofía*, en los que el autor de *La comunidad inoperante* comenta los que resultan ser a todas luces los pasajes más decisivos para interrogar eso que Lacoue-Labarthe llama una “relación perturbadora” entre Benjamin y Heidegger. Tales pasajes, como ya consignábamos, están íntimamente vinculados a los de “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” pero pertenecen a un texto ligeramente posterior, y de una importancia programática muchísimo mayor: se trata del célebre “prólogo epistemocrítico” al *Origen del Trauerspiel alemán* (1925). Intentaremos, en consecuencia, atenernos todo lo posible a esta única formulación:

“La verdad –dice ahí Benjamin– no entra nunca en una relación y mucho menos en una relación intencional [*Die Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale*]. El objeto del conocimiento, en cuanto determinado a través de la intencionalidad conceptual, no es la verdad. La verdad consiste en un ser desprovisto de intención y constituido por ideas. El modo adecuado de acercarse a la verdad no es, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adentrarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención. Tal podría ser el significado de la leyenda de la estatua cubierta de Sais que, al ser desvelada, destruía a quien con ello pensaba averiguar la verdad.”⁸

Aunque lo sublime sea irreductible a imágenes y motivos –y sólo pueda decirse impropiamente en estos términos–, sobra reparar hasta qué punto la imagen escogida por Benjamin en estos pasajes está impregnada de la sublimidad kantiana. Se trata, sin ir más lejos, del mismo motivo de que se vale Kant en uno de los dos “ejemplos mayores” –y el más radical entre los dos, de acuerdo con el propio Lacoue-Labarthe (VS 17)– para expresar sublimidad: “Acaso no se ha dicho nada más sublime o ha sido expresado del más sublime modo un pensamiento que en aquella inscripción sobre el templo de Isis (la madre naturaleza): ‘Yo soy todo lo que hay, lo que hubo y lo que habrá, y mi velo ningún mortal ha solevado’”⁹.

⁸ Walter BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz M., Madrid: Taurus, 1990, pág. 18.

⁹ Immanuel KANT, *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. P. Oyarzún, Caracas: Monte Ávila, 1992, pág. 225.

Antes de comentar el comentario de Nancy, dejo consignadas las dos cuestiones que toca este pasaje. Se trata de dos cuestiones que, además, son portadoras de ese sufijo negativo alemán tan propio de las formulaciones kantianas: la *Beziehungslosigkeit* (esto es, la no-relación de la verdad; el hecho de que la verdad no sólo no es una relación intencional, sino ante todo que, simplemente, *es sin relación: beziehungslos*), como también, menos enigmático, su *Intentionslosigkeit*: su inintencionalidad o su a-intencionalidad.

El siguiente es, entonces, el comentario que Nancy le dedica a estos pasajes claves en *El olvido de la filosofía*:

“Lo que es verdadero no es una conformidad de lo presentable y de su presentación, que guardará siempre lo presentado a distancia de representación, sino el surgimiento de una presencia. Esta presencia no se define ya, desde luego, como una (re)presentación de lo presentable, tampoco de lo impresentable (se sabe que para la metafísica tanto lo uno como lo otro, en el fondo, son presentables en la significación, y que la impresentabilidad de la Verdad en sí misma constituye igualmente, en definitiva, la condición de posibilidad de su presentación -a distancia). Se define como la venida a presencia de una presencia: algo, que de por sí no es ni presentable ni impresentable, que no se ofrece ni se sustrae a los signos, viene a presencia, es decir, viene a sí mismo y a nosotros a través de un mismo gesto. Se podría decir: la verdad es una *simple* presentación y la *simple* acogida de esta presencia.”¹⁰

De pronto, como puede verse, todo se ha vuelto simple. La verdad -la muerte de la intención y de la relación- no era más que una *simple* presentación y la *simple* acogida de esa presencia. Y si se cree que con el gesto de recurrir a Nancy en ese punto se ha abandonado el problema, nótese la siguiente anotación de *La verdad sublime*:

“lo sublime no es la presentación del hecho que hay lo impresentable (es decir, si traduzco bien: del ente negativo); no postula ninguna «presentación negativa»; plantea simplemente que lo sublime es la presentación del hecho que hay presentación. Se trata, si se quiere, aunque tenga cierta desconfianza en relación con este término, de una comprensión ‘afirmativa’ de lo sublime, es decir, del ‘gran arte’” (VS 60-61).

¹⁰ Jean-Luc NANCY, *El olvido de la filosofía*, trad. P. Perera, Madrid: Arena, 2003, págs. 59-60. (Destacado nuestro).

3.

Me pregunto, pues, si toda la verdad sublime es reductible a este esquema de simplicidad. Y sobre todo si ese barco que, hacia el final, Lacoue-Labarthe he empujado para dejar navegar a la deriva, según la sinuosidad de su propio, sobrio, impulso, conduce –también él– a este mismo esquema de “simplicidad”. Sobre esta noción, empero, cabrían también varias prevenciones y precisiones, pues no es improbable que Lacoue-Labarthe y Nancy tengan a la vista una rigurosa formulación kantiana que habla del “*Einfaltung* de lo sublime” (algo que admite traducción por “simplicidad”)¹¹. Lo sublime sería, así, *simple* en su presentación y en lo que Kant llama el “estilo de la naturaleza en lo sublime” [*Einfalt ist gleichsam der Stil der Natur im Erhabenen*]¹², pero más bien complejo en su lógica y en su estructura.

No puedo profundizar demasiado acá en este problema. Intentaré, por tanto, dejar consignadas apenas un par de puntualizaciones acerca de dos cuestiones antes señaladas: la *Interesselosigkeit* de la verdad, pero sobre todo la *Beziehungslosigkeit*, la no-relación de la verdad, su carácter decididamente no relativo. Quedará pendiente, por tanto, profundizar en esa incombustible relación a partir de los términos con los que la hemos planteado y (espero) complejizado. Solicita, si se quiere, que se escuche la resonancia con los pasajes de Benjamin con que Lacoue-Labarthe cierra su *verdad sublime*, y que tienen por centro la noción de “lo inexpressivo” (*das Ausdruckslose*).

En primer lugar, desde un punto de vista puramente negativo: todo parece indicar que la “verdad” de la que habla Benjamin en los pasajes antes mencionados es irreductible a ese esquema de simplicidad con el que, inevitablemente, el texto de Lacoue-Labarthe termina por ir a parar. Esto, porque el sello teológico-judaico que Benjamin ha inoculado en su pensamiento (y que, por lo demás, como hemos visto, tiene todo que ver con lo sublime) vincula a la verdad con una fractura o con

¹¹ Cf. Élianne ESCOUBAS, “Kant ou la simplicité du sublime” en *Du sublime*, op. cit., págs. 77-95. Así, dice Escoubas: “Lo simple, el *Ein-falt** (el pliegue-uno [l’UN·PLI]) es el modo de presentación de la naturaleza. Es este *Ein-falt*, este pliegue-uno, lo que deja ‘ver’ la imaginación, en lo sublime. En la imaginación kantiana, se trata del pliegue-uno, de que hay el pliegue-uno; muy próximo al *Uno-todo* de Heráclito. Este pliegue-uno hace de la imaginación no una facultad de lo *doble* –de la réplica [redoublement] del ente sensible por un ente suprasensible–, sino la facultad del *pliegue* (*Falte*) del ente en su ser: la facultad de la diferencia ontológica”. *Ibid.*, pág. 87. (La traducción es mía).

¹² Cf. *Ibid.*, pág. 86.

una cesura de la presentación y de lo presentable, que, empero, no necesita de ninguna impresentabilidad (apresuradamente, diríamos: la salida no está ni en Lyotard ni en el enclave Lacoue-Labarthe-Nancy). Esa cesura, antes bien, está vinculada a la concepción benjaminiana del tiempo y de la historia que inunda todo su pensamiento y que podríamos resumir también como aquello que ha sido oprimido, aplastado o clausurado por las formas en que se ejercita nuestro presente y que, consecuentemente, se ha hecho (re)presentable.

Es, pues, el Hölderlin tardío (el de la cesura, justamente; el Hölderlin que se confiesa acosado, por aquella “vida [...] que se encuentra, respecto del todo, en las relaciones más débiles y alejadas”¹³) el que configura, a su modo, el reclamo y la vocación de justicia que anima, la (imposible) presentación de lo verdadero: dar voz y expresión a aquello que ha sido expulsado de la representación, esto es, del “régimen representacional” dentro del cual se inscribe el presente y lo (re)presentable. Por eso, la (imposible) presentación de la verdad constituye, a su vez, el momento de un ajuste de cuentas, marcado a fuego por la irrupción (*Einbruch*) intempestiva de un inmemorial. Es digno de ser notado, por esto, la inversión que, sobre todo en el decurso del pensamiento tardío de Benjamin, sufre la idea de “presentación” (*Darstellung*) de la verdad respecto a la idea de “irrupción” (*Einbruch*), portadora de un marcado sello interruptivo.

Esta es la razón, creo, por la que una de las lecturas más notables de “*Las afinidades electivas*’ de Goethe” (la de Sigfried Weigel en un ensayo cuyo título debiera resultar decidor por sí mismo: “La obra de arte como fractura”), ha destacado este problema a la luz de la variación recién señalada. En alemán, el título de Weigel es, justamente, *Das Kunstwerk als Einbruchstelle*¹⁴, es decir la obra de arte como lugar, emplazamiento o situación (*Stelle*) de una irrupción (*Einbruch*), que, como tal, es siempre violenta, monstruosa, o destructiva, y que apenas tiene que ver, como puede deducirse, con esa “relación de acogida” y de “simplicidad”, y más, en cambio, con la experiencia de un asalto o, justamente de un *shock*. Esto es lo que queda por

¹³ Friedrich HÖLDERLIN, “Sobre la pieza escénica de Siegfried Schmid «La Heroína»” trad. de F. M. Marzoa, en *Ensayos*, Madrid: Hiperión, 2011, pág. 128. (Trad. mod).

¹⁴ Sigrid WEIGEL, “Das Kunstwerk als Einbruchstelle: zur Dialektik von göttliche und menschliche Ordnung in Benjamin ‘Goethes Wahlverwandschaften’” en *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2008. (Hay traducción al español).

ser pensado, la verdad como experiencia (*Erfahrung*) que, en su fuerza, en su violencia, disuelve toda relación.

Por esto, quizá, lo verdadero, *no es*, pero aparece (*erscheint*). O quizá –mejor– aparece sin ser. Si se trata de un instante (*Augenblick*), y su hechura es, así, un tiempo único, irreductible a una presencia manifiesta, lo verdadero, quizá, pasa siempre demasiado pronto o demasiado tarde. Se trataría, así, de una aparición que, habiendo desde siempre ya pasado, nunca podría coincidir con su objeto: tal como “esa que pasa”, tan *anónima* como *única* en un célebre poema de Baudelaire¹⁵. Tal sería, de hecho, la paradoja más destacada que se pone en juego en dicho poema: *esa* que pasa puede ser (una) *cualquiera* y, no obstante, se trata siempre de *una*: de una que es siempre *única*. La experiencia singular e irrepetible de “una que pasa”, cifra así el amor ciudadano en la experiencia de un desencuentro (“*fugitive beauté*”), que, como tal, se consume en su propia imposibilidad: en la “asincronía” con el objeto. Se trata apenas de un destello (“*un éclair*”) que, *en passant*, esa –cualquiera– ha dejado tras de sí en la anónima inmensidad de la ciudad. *Puis la nuit*. “Y es que el éxtasis del habitante de la gran ciudad no es tanto un amor a primera como a última vista [*Die Entzückung des Großstädtlers ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick*]”¹⁶.

4

Si la disyuntiva un poco brutal con la que hemos intentado resumir la tesis central del libro de Lacoue-Labarthe (esa que dice, recordemos, que lo sublime es la presentación, no de lo impresentable, sino del *hecho* que hay presentación), la verdad de Benjamin –pero todavía con una serie de prevenciones y restricciones que el tiempo y el lugar hacen imposible pormenorizar– implicará, antes bien, una recusación de esa *simplicidad* y una recusación, igualmente, de esta dicotomía que la vincula, ya sea a lo impresentable ya sea a la presentación. Se trataría de reivindicar, en cambio, a su título, una dimensión tenazmente destructiva de la historia y del

¹⁵ Charles BAUDELAIRE, “À une passante” en *Les fleurs du mal*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

¹⁶ Walter BENJAMIN “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Obras I-2*, trad. trad. J. Navarro & A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 225. (Trad. mod.).

lenguaje. Una pregunta pendiente –aunque la formulación de Weigel apunta notablemente en esta dirección– implicaría preguntar por el tipo de presentación –de *Darstellungsform*, como dice todavía Benjamin en el mismo “prólogo epistemocrítico”– puede ser aún el sitio o el lugar para esa irrupción violenta o monstruosa –y, a la vez, única, inaudita e irrepetible– que es, a fin de cuentas, la verdad (sublime) benjaminiana. (De haber tal cosa).

EXPRESSION IN CRISIS. REFLECTIONS ON ANNA K.E.'S "TEEN FACTORY", AT SIMONE SUBAL GALLERY, NEW YORK

*La expresión en crisis. Reflexiones sobre "Fábrica adolescente"
de Anna K. E. en la Simone Subal Gallery, Nueva York*

DEVI DUMBADZE*

devi.dumbadze@gmail.com

Expression is not reducible to a mere combination of signs that can be deliberately orchestrated; rather, it results from a universal experience that one must partake in. Expression contains a certain *intension* –itself not identical with a specific content– which not only surpasses individual sensorium but forms it. Expression is a social element in works of art. An artwork, as a transient composition of gestures, has a language-like character which enables it to enunciate what neither empirical objects –in the nexus of commodity exchange– nor subjects can bring to speech. Works of art, if successful, set out to express a more, a domain between things and subjects that itself, however, is not an entity.

A performance may seek to grasp precisely this in-between, in a double sense: as an artistic presentation, and as an achievement which perhaps would not succeed elsewhere, in the sphere of labor. Yet as such, performance is bent on failure. In the best case, it can only engender a semblance, which might come about in its contemplation. But how to participate in an experience, if the intention of a particular group of sculptures –that presents itself as part of a performance, accompanied by a *selfie*-like video and a reciprocal live stream of a parallel show by the artist in a Berlin gallery– consists in nothing but making explicit that the semblance it wants is a deception: a play of seeking, but not of finding?

Doubtlessly, this is what Anna K.E.'s works intend. They aim to conceal sense-luring nonetheless with their specific mode of existence as illusion devoid of expression. They stand as open secrets, bereft of any possibility of a solution. They're not riddles, not even assuming the artwork's character of a riddle itself. On the contrary, they just play-being, contradictorily, convinced of the impossibility of any conviction.

* School of Visual Arts, New York.

A plexiglass board, in anthropomorphic scale, impersonal, hangs fixated with metallic clasps on a white aluminum stand. Its surface reveals a text, carved out with a stencil. An enlarged text-message of sorts; perhaps the holed letters signify precisely its casual unbindingness. In it, K.E. retells an "anecdote" –a school joke– from her Tbilisi childhood around 2000. A man, in a big car of a *petit bourgeois*, is chasing down some highway a dashing chicken, who is astonishingly evading his grasp. *She's our best*, the dispirited chaser is told by the farmer in whose barn the chicken finally halts. *Though we'll never know this for sure; for no one was ever able to catch her.*

If the only propositional statement in the arrangement of the "sandwich boards" appears as an infantile bagatelle, it nevertheless comments on the whole composition. Its attitude is characteristic of the indeterminateness on behalf of which quite a few artworks of today eagerly rescind their affinity to language. The chased will never fall into the trap. Yet –and this is K.E.'s own emphasis– it's not worth pursuing either. He who was no longer a hero in a film—in Michelangelo Antonioni's distant *Blow Up* –once ran out of the concert hall, agitated, and, having snatched a useless use-value from the performers– a piece of some instrument–promptly tossed it away as garbage outside. This motif of enlarging, yet of not seeing; of taking a curious look behind something, but beholding nothing determinate, relates in K.E.'s works to such a film scene. Perhaps it even relates to the film as such – except her artworks may intend a different organization of time than is usually possible in a film, even a non-mainstream one by an Antonioni. For in her case, one can assume that the synthesis of the aesthetic material by the power of imagination would be less predetermined by the structure of the apparatus, which is socially conditioned. Nevertheless, the artist wants to achieve a certain effect: that there is none.

The geometric billboards form unclosed triangles, at times quadrangles with tapered ends spreading upwards. One of them protrudes higher than its companions, and more openly. Parallel aluminum foil strings cover the inner sides of its wooden panels marked with curvilinear cut-outs. A tight combination of letters in a black plastic, hanging down from the vertex, builds the name of the artist. It is a momentary discharge of libidinous impulse otherwise kept in check, for one does not know what that proper name may denote. It functions, to the contrary, as its own opposite, insofar as names, in their Adamic notion, serve precisely the purpose of making the irretrievable singularity of non-identical qualities of an individual object –or subject– graspable.

But, this particular sign seems to indicate, the artist knows full well that such denotation is impossible. Indeed, she secretes the meaning of any name, and thus, that of her own proper one as well –at times, also corporeally: as the symbolically unliving materiality of feces and urine, which are brought to release in her videos.¹

Is this a side effect of the so-called social networks, then, in which supposedly one does not know who oneself truly is –due to all the meticulous performances of the self? Yet the crisis of expression in K.E.'s works is much more determinate. Another sculpture, with a convex curve protruding from its white plank, besprinkled unevenly in dark rose, is filled on the inside with porous light-green brushstrokes, akin to those found in children's coloring books: It is an expression of a broken memory. Such a break is not to be comprehended in a biographical sense, although Anna was fourteen when she left Georgia to move with her artist parents to Germany and study there, never to return, until after another fourteen years for a visit. Rather, the rupture is a universal, and that is a social one. That's the trace that pervades her works.

The art market lives on the insatiable appetite for pinning down an artist to her identity: a former Georgian; a proponent of utopian, modernist architecture—a handful of tokens more, added together. That the artist is fed up with all this can be sensed in her works. Yet such discontent is still not what, in art, expression amounts to. What K.E. is indeed dealing with, perhaps unconsciously, is the social crisis, a crisis that renders even a mediated expression in art unreliable. And this crisis is what also makes it impossible for one to be different without fear—perhaps, also, to feel oneself as a Georgian, not as alien; as oneself, whoever one may be. And because this non-identity is denied to the individual socially but all the more veiled with the disguise of the self, it can be daily performed in a play. The manufactured objects can allude to individual memories; however, they will remain cryptic. It does no matter if anybody understands them.

The limits of the possibility of experience also delineate those of K.E.'s entire composition. Indeed, one must only lean down slightly to see that all boards stand at one level: as if something in them did not want to grow any further. Their chosen materials are always profane, industrial, though manually reworked with mechanical tools. If a color is used, it has the same status as a metal bar –not a means

¹ Noemi SMOLIK, "In Focus: Anna K.E." Frieze. http://www.frieze.com/issue/print_article/in-focus-anna-k.e/. 16.03.2013

of mimetic expression, not a form, but part of the material. Multiple bolts fixate the lightly irregular beams, softly chiseled. All are typical materials, applied, ever since anti-minimalism, to break with the material's purported purity.

The crisis of expression is the crisis of society. What one perceives in Anna K.E.'s works is an experience of being dragged by the relations of an economy which became independent of its agents –and to the movement of which Marx paradoxically referred to as the “automatic subject.” This perception is possible not because, for example, the artist is a migrant; or that alienness would transhistorically constitute a fundamental structure of the human existence. K.E.'s art is alien in a determinate way: Her works are alien in themselves –partially evolved, and then again arrested, stabilized as triangles; elevated on a white platform of a couple of inches, with a few biomorphic inserts– a piece of grass, some water in a blue basin, a synthetic imitation of a fried egg. What is not comprehended is being imitated– and expression fails to occur.

TORTURA Y MEMORIA EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA. NOTAS SOBRE CINE, (ANTI)TERRORISMO, REALIDAD Y FICCIÓN

*Torture and Memory in the Democratic Spain.
Some Remarks on Cinema, (Anti)Terrorism, Reality and Fiction*

JUAN ALBARRÁN DIEGO*

juan.albarran@uam.es

Hace poco más de un año se estrenaban en España dos películas que se acercaban a la violencia política sufrida por la sociedad vasca desde perspectivas distintas y que fueron recibidas de forma muy diferente por crítica y público. Salas llenas aplaudieron los chistes identitarios de *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, marzo de 2014), objeto de críticas desiguales. El público, en cambio, prefirió ignorar el drama que se escondía tras los incómodos nombres de *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, noviembre de 2014), una cinta vapuleada por la crítica de manera casi unánime. Esta última no era la primera película que tematizaba el terrorismo de estado perpetrado durante los años ochenta por el gobierno de Felipe González. En 2006, se estrenó *GAL. En el punto de mira*, dirigida por Miguel Courtois y producida por Melchor Miralles, uno de los periodistas que investigaron las acciones de los Grupos Antiterroristas de Liberación. La película tampoco obtuvo reconocimiento alguno, a diferencia de *Lobo*, el film sobre el más famoso infiltrado en la organización, que, producido y dirigido en 2004 por el mismo equipo, había cosechado dos premios Goya.

En la historia de Courtois, el personaje clave de los GAL es José Amedo (Paco Ariza en la ficción, interpretado por Jordi Mollà). La película, “basada en hechos reales sucedidos entre los años 1983 y 1992”, muestra cómo Ariza-Amedo, pese a su centralidad en la trama, era sólo una figura instrumental, un ejecutor de órdenes que llegaban desde muy arriba. Tras el fallido secuestro de Segundo Marey, el subcomisario tiene una conversación telefónica con el Ministro del Interior (José Broca-José Barrionuevo, interpretado por José Ángel Egido), conversación que hace pensar hasta qué punto el gobierno socialista habría estado implicado en la organización y financiación de los GAL. En la realidad, conocemos las consecuen-

* Universidad Autónoma de Madrid.

cias judiciales que el terrorismo de estado tuvo para responsables políticos como Vera, Sancristóbal o el mismo Barrionuevo: todos ellos cumplieron menos tiempo en prisión que Amedo. El apoyo de la cúpula de Interior a la guerra sucia también aparecía explicitado en *Lasa y Zabala*, donde el recurso a la tortura era representado de una manera muy cruda en una ficción cuyos hechos, “descritos en relación con el sumario y el juicio, así como los personajes que en ellos son acusados y condenados, se basan en la realidad”. De hecho, la película dirigida por Malo se centraba en la batalla judicial del abogado por demostrar no sólo quiénes eran los responsables de los asesinatos de los dos jóvenes etarras, sino también cómo durante su detención habían sido salvajemente torturados antes de ser ejecutados y enterrados en cal viva.

En 2013, José Amedo publicó un libro así titulado, *Cal viva*, en el que ofrecía la “verdad definitiva desde las entrañas de los GAL”. Amedo describe una “realidad”, la suya, algunos de cuyos detalles resultan muy familiares a quien conozca la película de Courtois: la primera comparecencia ante el juez Garzón en la Audiencia Nacional, la complicidad entre el magistrado y los periodistas de *Diario 16* que investigaban los atentados reivindicados por los GAL o el comunicado redactado de puño y letra por Sancristóbal tras el secuestro de Segundo Marey, que Amedo guardó y que se convertiría en una prueba definitiva en el juicio. La voluntad de “verdad” de *Cal viva* se apoya en un apéndice en que Amedo da a conocer algunos documentos inéditos: cartas dirigidas a los ministros de interior Benlloch (1994) y Pérez Rubalcaba (2011), un organigrama de los GAL, planos para localizar zulos elaborados por sus colaboradores, copias de tarjetas de crédito y documentos de identidad, así como fotos de todos los protagonistas. En las entrevistas que concedió a varios programas de televisión durante la promoción del libro, Amedo dejó bien claro que no le había gustado la película de Courtois¹. Cabe pensar que al exsubcomisario le desagradó la interpretación de Jordi Moyà en una historia quizás no suficientemente pegada a la (su) “verdad” de los hechos, en que se le presentaba como un hombre altivo, mujeriego y sin demasiados escrúpulos. Amedo explica en su libro que los GAL se pusieron en marcha cuando el gobierno de Felipe González, tras la mayoría absoluta de 1982 y viendo caer con impotencia a compañeros de partido, decidió trasladar el conflicto al sur de Francia para forzar la colabora-

¹ Por ejemplo, en la entrevista de Juan Francisco Lamata para *Periodista digital*, 10 de octubre de 2013 [https://www.youtube.com/watch?v=TIgx0fUyZ_8], [consulta, 21 diciembre 2015].

ción del gobierno de François Mitterrand y alcanzar una posición de fuerza de cara a una futura negociación con la banda.

En el amargo relato de Amedo, casi unas memorias de treinta años de guerra contra ETA, procesos judiciales y largos periodos en prisión, llama la atención el protagonismo que se le concede a Baltasar Garzón, un juez entonces poco conocido, procedente del Servicio de Inspección del Consejo General del Poder Judicial, que sustituyó a Castro Meije en el Juzgado Central de Instrucción número 5 en febrero de 1988. Lo realmente sorprendente es que Amedo presente a Garzón como un torturador², alguien capaz de amenazar y coaccionar para obtener información con que tomarse la revancha (encausando al presidente del gobierno en el caso de los GAL) del ridículo al que le había sometido Felipe González tras nombrar Ministro de Interior a Benlloch. El 8 de octubre de 2013, el libro de José Amedo fue presentado en el programa *El gato al agua* de Intereconomía. Ante las preguntas de los periodistas, Amedo explicó con claridad a qué se refería al calificar al magistrado, hoy expulsado de la carrera judicial, como un “torturador nato”: “Garzón es un torturador (...), me tuvo en los calabozos de la Audiencia Nacional desde las cinco de la mañana hasta las siete de la tarde sin darme de comer; él presionaba a nuestros familiares para que hablásemos, amenazaba permanentemente con meternos en la cárcel abriendo nuevos sumarios, amenazaba con meter a mi mujer en la cárcel (...). Estoy hablando de torturas psicológicas”³. En efecto, estos “procedimientos” podrían encajar en la definición de tortura recogida en la *Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanas o degradantes*, adoptada por la Asamblea General de Naciones Unidas en diciembre de 1984, y ratificada por España en 1987⁴.

Resulta cuanto menos inquietante que una de las figuras clave de los GAL (del “GAL azul”), buena parte del independentismo catalán y la izquierda abertzale hayan coincidido al caracterizar a Garzón como un torturador. En junio de 1992, a

² José AMEDO, *Cal viva*, Madrid: La esfera de los libros, 2013, págs. 224-248.

³ [<https://www.youtube.com/watch?v=0YbcVDgD4wY>], [consulta, 21 diciembre 2015].

⁴ “A los efectos de la presente Convención, se entenderá por el término *tortura* todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infringidos por un funcionario público u otra persona en el ejército de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia”. Sobre los problemas inherentes a la definición de tortura, Ignacio MENDIOLA, *Habitar lo inhabitable. La práctica político-punitiva de la tortura*, Barcelona: Bellaterra, 2014, págs. 141-146.

tan sólo unos días de la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, más de sesenta personas vinculadas al independentismo catalán, presuntos militantes del grupo terrorista Terra Lliure, fueron detenidas en la llamada “operación Garzón”⁵. En 1995, dieciocho de esos detenidos fueron condenados a penas de cárcel por pertenencia a banda armada y tenencia de armas y explosivos. En 1996, los dos últimos presos fueron indultados por el gobierno de José María Aznar. Quince de ellos presentaron una demanda ante el TEDH (Tribunal Europeo de Derechos Humanos, con sede en Estrasburgo) alegando haber sufrido torturas durante su detención. En 2004, el TEDH dictó una sentencia condenando a España por no haber abierto la investigación pertinente. Sobre las supuestas torturas a miembros de Terra Lliure, Garzón ha aclarado: “En la Audiencia Nacional el delito que no se puede investigar es el de torturas, porque no entra dentro de la competencia. Y está muy bien que sea así. Porque imagínese que fuésemos competentes para investigar las torturas. Inmediatamente se nos acusaría de connivencia con las fuerzas y cuerpos de seguridad del estado porque perjudicaría la lucha contra el terrorismo”⁶. Quizá, Garzón, como instructor del caso, no era competente para investigar esas supuestas torturas. Ahora bien, su actitud contrasta con la de algunos jueces de la Audiencia Nacional que, haciendo gala de una valentía fuera de lo común, han emitido en sentencias recientes contra miembros de ETA votos particulares que ponían en cuestión las declaraciones autoinculpatorias de los acusados por haber sido muy probablemente obtenidas con “ayuda” de torturas⁷. Sin duda, el problema radica en el periodo de incomunicación en que el detenido al que se le aplica

⁵ *L'Operació Garzón contra l'independentisme català* (Eduard Miguel, 2012)

[<https://www.youtube.com/watch?v=lhZVmTuo-9c>], [consulta, 5 enero 2016].

⁶ *Terra Lliure. Punt final* (David Bassa, 2007) [<https://www.youtube.com/watch?v=Cb924pcndUQ>], [consulta, 5 enero 2016].

⁷ Véase el voto particular emitido por José Ricardo de Prada Solaesa en la sentencia de la Sección Segunda de la Sala de lo Penal de la Audiencia Nacional, Sentencia nº 31/14 de 5/12/2014. A lo largo de más de quince folios, el magistrado argumenta que sobre esas declaraciones planea la duda del posible uso de torturas, y que las denuncias de torturas y malos tratos por parte de los acusados y sus abogados no fueron investigadas ni tenidas en consideración. Y ello pese a la existencia de varios informes forenses que demostrarían los “malos tratos intensivos”. En abril de 2016, el Ministro del Interior en funciones, Jorge Fernández Díez, pidió al CGPJ que “adoptase algún tipo de medida” a propósito de unas declaraciones de José Ricardo de Prada en las que el magistrado afirmaba que “la tortura se ha producido de manera clara”, pese a lo cual “los tribunales no han dado respuesta como corresponde a un Estado de Derecho”. El ministro calificó tales declaraciones como “indignas”, “infames” y “ofensivas”. La intervención íntegra de De Prada en un foro sobre derechos humanos organizado en Tolosa el 14 de abril de 2016 está disponible en la mediateca de Naiz [<http://www.naiz.eus/eu/mediateca/audio/intervencion-integra-del-juez-de-prada-en-tolosa>], [consulta, 24 abril 2016]. Agradezco a Bonifacio de la Cuadra haberme puesto sobre la pista de la referida sentencia.

la ley antiterrorista está a merced de sus custodios y en la falta de mecanismos y voluntad para investigar torturas en nuestro sistema judicial. El Relator especial de la ONU, organismos internacionales y ONGs como Amnistía Internacional han sido muy críticos con la detención en régimen de incomunicación por entender que esta medida facilita el ejercicio impune de la tortura. El TEDH ha condenado a España en varias ocasiones, precisamente, por la inoperatividad de su sistema judicial a la hora de atender denuncias de torturas. ¿Cómo demostrar que un funcionario maltrata a un detenido durante el periodo de incomunicación teniendo en cuenta el desarrollo de innumerables técnicas “limpias” de tortura⁸? ¿Cómo erradicar la tortura si las declaraciones arrancadas a esos detenidos producen réditos (mediáticos, policiales, políticos, electorales) en la lucha antiterrorista?

Desde el entorno de la izquierda abertzale también se han dirigido duras críticas a Garzón. En 2008, en el marco de una operación policial dirigida por el juez de la Audiencia Nacional, éste ordenó la aplicación de un protocolo que perseguía evitar que los detenidos pudiesen ser torturados, quizás como una manera de acallar críticas derivadas de denuncias anteriores⁹. Según algunos de los detenidos, el llamado “protocolo Garzón” no evitó que fuesen sometidos a todo tipo de torturas físicas y psicológicas durante los cinco días de incomunicación¹⁰. El protocolo recogía tres medidas básicas: comunicar a los familiares de los detenidos el lugar en que estos se encontraban durante la detención; los familiares, por su parte, podrían designar un médico de su confianza para que reconociese a los detenidos; y se ordenaba la grabación de los detenidos mientras se encontraban en dependencias policiales. Los abogados de los inculpados entienden que esas grabaciones no daban cumplimiento al protocolo Garzón dado que sólo mostraban las entradas y salidas de los detenidos de los calabozos, pero no dónde eran trasladados y qué sucedía en los periodos de tiempo en que estos no se encontraban en sus celdas. Estas controversias explican el revuelo levantado cuando en julio de 2011 Garzón fue elegido miembro del Comité Europeo para la Prevención de la Tortura (CPT), con sede en Ginebra y dependiente del Consejo de Europa, a propuesta de España; cargo que ostentó hasta su renuncia en febrero de 2012, poco después de dictarse la sentencia que le inhabilitaba para la carrera judicial.

⁸ Darius REJALI, *Torture and Democracy*, Princeton: Princeton University Press, 2007.

⁹ Pepe REI, *Garzón: la otra cara*, Tafalla: Txalaparta, 1999, págs. 85-100.

¹⁰ *Tortura Euskal Herrian* (TAT, Asociación contra la tortura, 2012)

[<https://www.youtube.com/watch?v=VXxDc4G-Rm4>], [consulta, 5 enero 2016].

El juez Garzón ya se había acercado al problema de la tortura en varias ocasiones. En 2007 y 2008, RTVE produce y estrena dos documentales escritos y dirigidos por Vicente Romero sobre una idea de Baltasar Garzón. *El alma de los verdugos* se retrotrae a los momentos más duros de la represión ejercida por las dictaduras sudamericanas de los setenta y ochenta, deteniéndose en el proceso militar argentino para bucear en la psicología de verdugos y torturadores, en las motivaciones y circunstancias que les llevaban a hacer el trabajo sucio necesario en una operación política diseñada para eliminar cualquier tipo de disidencia en un contexto, el de la Guerra Fría, en que Estados Unidos trataba de evitar posibles alineamientos entre los países de su patio trasero y el bloque soviético. Las observaciones sobre la psicología del torturador que Garzón vierte en el documental son francamente pobres si las comparamos con los dilemas éticos planteados en obras de teatro (ficciones) como *La doble historia del doctor Valmy* (Buero Vallejo, 1968), la mucho más conocida y cinematográfica *La muerte de la doncella* (Ariel Dorfman, 1990) o el reciente texto de Juan Mayorga, *La paz perpetua* (2008). El segundo documental, *Las tinieblas del poder*, explora los resortes de la guerra contra el terrorismo desencadenada tras los ataques contra las Torres Gemelas. Con el objetivo de comprender los mecanismos que fomentan, legitiman y/o encubren el uso de la tortura durante interrogatorios a supuestos yihadistas, Romero entrevista a los responsables de la cárcel afgana de Qal-i-Naw, la prisión iraquí de Abu Ghraib o la base norteamericana de Guantánamo, así como a militares estadounidenses que fueron castigados por denunciar abusos y torturas. No deja de llamar la atención que la investigación de Romero y Garzón, que, por supuesto, reviste un innegable interés, se acerque a las miserias ajenas (las de dictaduras latinoamericanas y cárceles escondidas en desiertos lejanos) olvidando las propias (durante el franquismo y ya en democracia). De hecho, hurgar en las heridas de la memoria histórica le costó al juez la suspensión cautelar entre mayo de 2010 y febrero de 2012, fecha en que fue absuelto por ese caso al tiempo que el Supremo lo condenaba a once años de inhabilitación por prevaricación en la instrucción del Caso Gürtel.

El actor, director de arte y guionista Ion Arretxe fue víctima de esas miserias propias. En 2015, Arretxe publicó un estremecedor libro en que narra las torturas a las que le sometió la Guardia Civil treinta años atrás¹¹. Agentes de Intxaurreondo le detuvieron el 16 de noviembre de 1985 y le aplicaron la Ley Antiterrorista. Arretxe era entonces un joven estudiante de bellas artes que vivía en Rentería y no

¹¹ Ion ARRETXE, *Intxaurreondo. La sombra del nogal*, Madrid: Garaje Negro, 2015.

tenía ninguna relación con ETA. La detención tuvo lugar sólo un día después de dos atentados de la banda en Pasajes que les costaron la vida a dos soldados de la Comandancia de Marina y a un Guardia Civil. En esa misma operación también se detuvo a Mikel Zabalza, otro joven sin vinculación con ETA a quien Arretxe dedica su libro. Zabalza apareció ahogado en el Bidasoa sin que a día de hoy se hayan esclarecido las circunstancias de su muerte. El joven estudiante de Rentería fue sometido a torturas durante diez días de incomunicación. Primero, le practicaron la bañera en un riachuelo y, ya en Intxaurre, golpes, amenazas, privación de sueño, la bolsa, etc. Arretxe nos hace ver la enorme ficción que genera la tortura: su uso en interrogatorios persigue la obtención de la “verdad”, de información provechosa en la lucha contra el terrorismo. En su caso, como en tantos otros, la necesidad de detener el tormento le llevó a generar una realidad ficcional: dar al torturador aquello que quiere oír, brindarle la información que necesita, crear una historia verosímil para zafarse de sus verdugos. En eso, la tortura se demuestra inútil en el cumplimiento de uno (solo uno) de sus supuestos objetivo.

Arretxe protagonizó en 2008 la película de Jaime Rosales *Tiro en la cabeza*. La cámara de Rosales se sitúa a distancia de los hechos para mostrarnos la vida de un hombre de mediana edad, sin dejarnos escuchar los diálogos, contaminados por los ruidos de la ciudad, atenuados tras una ventana o un escaparate. Ese hombre “normal” compra discos, habla con amigos y familiares, sale a tomar vinos, mantiene relaciones sexuales con una mujer, etc., en una cotidianeidad un tanto tediosa. Esa normalidad, capturada con una retórica casi documental, se quiebra el día en que ese hombre sube a un coche junto con otras dos personas, cruza la frontera francesa y participa en el asesinato de dos jóvenes en una estación de servicio. Arretxe interpretaba a uno de los terroristas que atentaron contra dos Guardias Civiles en Capbreton, Francia, en 2007. Rosales empezó a trabajar en la película poco después de conocerse la noticia, poco antes de que *La soledad* obtuviese tres premios Goya. Tras el éxito de su segunda película, *Tiro en la cabeza* levantó una considerable polémica. Las críticas iban dirigidas no solo contra esa aburrida cotidianeidad que la cinta presentaba sin diálogos, sin una trama clara, sin acontecimientos ni personajes al uso, sino también contra la supuesta equidistancia de Rosales, que parecía querer generar una ficción documental en torno a un atentado reciente sin posicionarse claramente en contra de la violencia etarra; y, lo que es peor, mostrando al terrorista interpretado por Arretxe no como un monstruo abominable, no como un verdugo profesional, sino como un hombre “normal”

que un día, en unas circunstancias concretas, es capaz de matar¹². Durante el rodaje, Rosales trabajó con personajes “reales” para dotar a las escenas de una verosimilitud diferente. Es decir, cuando el protagonista habla con una mujer y un niño en un parque, se trata de la hermana y el sobrino de Arretxe; cuando tiene relaciones con otra mujer, ésta es su novia, etc. No parece descabellado pensar que Arretxe, en su investigación actoral, partiese de su propia experiencia, consciente, como lo son los miembros de la banda, de que el destino de los etarras se debate entre la muerte, el exilio o la tortura y la cárcel. Arretxe ya conocía este último, como, por otra parte, otros muchos ciudadanos vascos¹³.

Teniendo en cuenta que la imagen del terrorista en nuestro marco mediático está relacionada con la de un asesino sanguinario, irracional y casi inhumano que encarna el mal absoluto¹⁴, no es difícil comprender por qué puede resultar molesto (insoportable, incluso) presentar al terrorista como alguien “normal”, como un ser humano que tiene una vida como la de cualquiera y que sufre y muere como cualquiera. Esa normalidad debilita la frontera que separa a los demócratas (nosotros, los normales, los que poseen la razón, las víctimas) de los terroristas (ellos, los inhumanos, seres irracionales, los verdugos) y nos invita a pensar un poco más allá de las convenciones para tratar de comprender las coyunturas en que se desencadena la violencia. Acercarnos a ellos podría suponer tomar conciencia de sus motivaciones políticas, entenderlos como sujetos atravesados por realidades muy complejas (lo cual, por cierto, se antoja un modo mucho más inteligente de combatir su violencia). Y eso, en las sociedades occidentales, embarcadas en una guerra contra el terror, es simplemente intolerable. La normalidad de la vida del terrorista interpretado por Arretxe o el dolor que se desprende del relato de su tormento nos parecen tan incómodos como la condición de víctimas que Pablo Malo otorgaba a Lasa y Zabala, presentados como dos jóvenes “normales”, preocupados por las chicas, con ganas de salir por la noche, cuyo duelo necesita ser guardado por sus familias. Los tres jóvenes vascos, en la realidad, sufrieron las políticas antiterroristas de

¹² A ese respecto, resulta muy ilustrativa la rueda de prensa posterior al estreno de la película en el 56 Festival de San Sebastián, 2008 [<https://www.youtube.com/watch?v=HPd2aIgdh9E>], [consulta, 31 diciembre 2015].

¹³ En febrero de 2015 se publicó el *Informe preliminar sobre diseño y primeros pasos del estudio sobre la tortura del Proyecto de Investigación de la Tortura en Euskadi (1960-2010)*, encargada por el Gobierno Vasco al Instituto Vasco de Criminología (UPV/EHU). El informe documenta 3.587 casos de torturas perpetradas entre 1960 y 2010.

¹⁴ Por supuesto hay excepciones, como la del etarra interpretado por Carmelo Gómez en *Días Contados* (Imanol Uribe, 1994).

Rodríguez Galindo, quien fuera uno de los máximos responsables del “GAL verde”, y que llegó a visitar a Arretxe durante sus interrogatorios en Intxaurreondo.

En el relato sobre su detención y tortura, Arretxe hace gala de un sentido del humor que, por una parte, le protege ante el punzante recuerdo de aquella experiencia, y que, al mismo tiempo, resta dramatismo a la narración. Introduciendo notas contextuales que ayudan al lector a comprender el clima social del País Vasco a mediados de los ochenta (Rock Radikal Vasco, heroína, Zona Especial Norte, etc.), consigue mantener una saludable distancia con respecto al victimismo teñido de cierto heroísmo con que la izquierda abertzale hace memoria de la represión del Estado¹⁵. Curiosamente, ambos extremos, victimismo y heroísmo, impregnan las memorias de nuestro otro “torturado”, José Amedo, que se presenta a sí mismo como un servidor del Estado, comprometido en la lucha contra la barbarie etarra, traicionado por los auténticos responsables políticos de los GAL, alguien íntegro, que parece admitir y, al tiempo, justificar la inmoralidad del terrorismo de estado y que en absoluto se arrepiente de sus actos: “No me arrepiento. Mi labor compensó el sufrimiento que nos habían causado, a nosotros, a nuestras familias”¹⁶. Sin duda, el terrorismo etarra ha causado un inmenso dolor a la sociedad española. Sin embargo, resulta estremecedor leer palabras justificatorias de quien sabe que el terrorismo de estado, en su combate contra ETA, no sólo vulnera derechos fundamentales, no sólo causa víctimas inocentes, sino que, además, en sí mismo, como todo contraterrorismo, produce terrorismo. Etraras arrepentidos (estos sí) como Kepa Pikabea o Iñaki Rekarte, al tratar de explicar cómo y por qué entraron en la organización, recuerdan que fue si no definitiva, sí muy importante la experiencia de seres queridos que habían sido torturados. Desde sus orígenes (y para comprobarlo sólo hace falta hojear los boletines editados por la banda durante los años sesenta), ETA se victimiza y se moviliza (en gran medida, aunque, por supuesto, no sólo) con respecto a las torturas. No es difícil comprender que la tortura, en España, como en otros contextos “democráticos”, ha producido más terrorismo¹⁷. Y lo peor de todo es que resultaría ingenuo pensar que los responsables de la lucha antiterrorista no son conscientes de ello.

¹⁵ Julen ARZUAGA, *Oso Latza Izan Da. La tortura en Euskal Herria*, Andoain: Euskal Memoria Fundazioa, 2012. “Oso Latza Izan Da” podría traducirse como “ha sido muy duro”. Testigos afirman que esas fueron las últimas palabras de José Ignacio Arregui, supuesto militante de ETAm, antes de morir en la cárcel de Caravanchel en 1981 como consecuencia de las heridas causadas por las torturas sufridas durante su detención.

¹⁶ José AMEDO, *Cal viva*, op. cit., p. 56.

¹⁷ Joseba ZULAIKA, *Contraterrorismo USA. Profecía y trampa*, Irún: Alberdania, 2009, págs. 246-295.

KLAUS HOLZKAMP Y LA “CIENCIA MARXISTA DEL SUJETO”. BREVE RESEÑA SOBRE PSICOLOGÍA CRÍTICA

Klaus Holzkamp and the “Marxist Science of the Subject”.

Brief Notice on Critical Psychology

GUILLERMO CERANA

NADIA DAVIDOVICH

INÉS ROSBACO

LAURA SOTELO*

Antes de adentrarnos brevemente en la recepción de algunos de los escritos de Klaus Holzkamp compilados bajo el título “Ciencia Marxista del Sujeto”, es preciso realizar algunas aclaraciones previas: nuestro contacto con la Psicología Crítica es sumamente reciente y nuestra lectura de la obra de Klaus Holzkamp, fragmentaria y puntual. Gracias a la amabilidad de Santiago Vollmer, traductor y editor de la compilación, pudimos acceder a capítulos de esta obra, y a partir de un seminario que dictó en Rosario a principios de 2015, hemos podido discutir algunos posicionamientos y elucidaciones propios de la Psicología Crítica. Nuestra exposición y algunas interpretaciones críticas que aquí realizamos, están marcadas, por tanto, por la parcialidad e inmediatez del contacto, y no podríamos sino limitarnos a los preliminares de una reseña crítica. A tal efecto, nuestra recepción abordará algunos aspectos generales, orientándose según las tres partes temáticas que subdividen al libro.

Con referencia a la primera parte del libro, dedicada a “Los conceptos fundamentales de la ciencia del sujeto”, nuestra reseña tratará los *conceptos centrales de la Psicología Crítica* en general, así como la *relación de la Psicología Crítica con la Psicología Fenomenológica* en particular.

Con referencia a la segunda parte, dedicada a “La Psicología Crítica y el Psicoanálisis”, trataremos, en primer lugar, *la crítica de Holzkamp a la concepción psicoanalítica del racismo* y, en segundo lugar, *el concepto del desarrollo y la colonización de la infancia*.

* Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Por último, reseñaremos la tercera parte de la compilación, dedicada a “La educación, la enseñanza y el aprendizaje” desde la perspectiva de la Psicología Crítica.

1 LOS CONCEPTOS CENTRALES DE LA PSICOLOGÍA CRÍTICA. PSICOLOGÍA CRÍTICA Y PSICOLOGÍA FENOMENOLÓGICA

Sólo para una concepción idealista tradicional, que suponga el principio de la identidad pura del sujeto, podría ser paradójica la afirmación de Holzkamp de que la psicología no debería comenzar por el sujeto. Justamente, ésta es la inversión radicalmente materialista de la Psicología Crítica, que devuelve el problema del sujeto a su relación constitutiva con el mundo y a las estructuras objetivas y materiales de esa relación. El enfoque fenomenológico que hace hincapié en las estructuras pre-predicativas de la relación entre hombre y mundo, se conjuga, en la Psicología Crítica, con una concepción genético-reconstructiva y una crítica materialista “sujeto-científica”, que descentra al individuo abstractamente aislado con que trabajan la psicología científico-académica y versiones extendidas del psicoanálisis.

En la psicología tradicional, no sólo el sujeto es concebido en forma separada de la sociedad, también la sociedad se presenta aislada abstractamente del sujeto, ella es concebida como variable independiente, es decir, como un factor determinante de la vida del sujeto, pero indeterminado por él. Sin embargo, la sociedad no es, para Holzkamp, un todo compacto sobreimpuesto a los individuos, sino moldeada, a su vez, por ellos; son los sujetos los que construyen, históricamente, diferentes formas objetivas de la vida social, en relaciones metabólicas con la naturaleza. El psicólogo alemán opone al punto de vista burgués del sujeto una concepción que radica en una “doble-relación en la cual el hombre se encuentra *bajo* condiciones sociales, toda vez que *produce, él mismo, esas condiciones*”¹.

En un primer paso, la Psicología Crítica desarrolla sus categorías a partir de la reconstrucción de las funciones del psiquismo en el proceso filogenético que finaliza con la hominización. En un segundo paso, el análisis categorial se concentra en la dilucidación de las mediaciones que existen entre las necesidades de la conservación del sistema social y las necesidades subjetivas de la vida del individuo. Esta dilucidación recurre en primera línea a un *análisis socio histórico*, al mismo tiempo que implica necesariamente ciertos planos de análisis *fenomenológicos*. La

¹ Klaus HOLZKAMP, “Los conceptos básicos de la Psicología Crítica”, en: *Ciencia marxista del sujeto*, (primera parte, texto 2, apartado I), traducido y editado por S. Vollmer, Madrid: Oveja Roja, 2015.

reconstrucción fenomenológica de la posición de sujeto incluye las determinaciones de la relación con el mundo y con los otros: estas no son externas, sino Inmanentes a la posición de los sujetos en el mundo de la vida.

Holzkamp introduce la categoría de “capacidad de acción” como “la capacidad que tengo de llegar a disponer, en asociación con otros individuos, de mis condiciones de vida individualmente relevantes”². El contenido de esta categoría refiere a la relación entre el tipo y grado de “capacidad de acción” y la cualidad de la situación subjetiva en que se encuentra el sujeto.

La “alternativa restrictiva de la capacidad de acción” es la que adoptamos al reconocer (y aceptar) los límites establecidos externamente a nuestra acción; para entrar, de esta manera, en complicidad con las relaciones dominantes o para desplegar un accionar acorde a ellas. La categoría de capacidad restrictiva de acción sirve para analizar, desde el propio punto de vista, las propias razones o fundamentos de acción contradictorios; pregunta por la funcionalidad de un accionar con el cual, en último término, tratando de ponerse a salvo de manera individual, uno refuerza las condiciones bajo las que sufre.

Del análisis de la contradicción de la propia capacidad de acción se infiere, como horizonte de una “capacidad generalizada de acción”, la necesidad de asociarse con otros individuos para superar esas contradicciones mediante el desarrollo de una influencia sobre las propias condiciones de vida a nivel histórico. La “capacidad generalizada de acción” representa una perspectiva que implicaría “trascender la inmediatez” orientando el propio actuar hacia un mejoramiento no solo individual, sino generalizado, de la calidad de vida: lo cual haría entrar a mi acción, necesariamente, en conflicto con las instancias de dominación opuestas a una transformación de las relaciones y condiciones de vida.

Así, Holzkamp rompe con la concepción que toma a los problemas subjetivos como problemas meramente psíquicos y pone en tela de juicio el modelo de la psicología tradicional, burguesa, que desconoce y naturaliza las contradicciones sociales, apostando a la funcionalidad del sistema.

La psicología tradicional, que no se hace cargo de pensar las contradicciones sociales, ya que las considera “externas” al sujeto, labora en favor de lo que Holzkamp denomina la “alternativa restrictiva de la capacidad de acción”, o sea, favorece una determinada restricción práctica de la acción, que implica “adquirir capa-

² Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado II.

cidad de acción en reconocimiento de los límites establecidos y en complicidad con las relaciones dominantes o en un accionar acorde a ellas”³.

A diferencia de la fenomenología, Holzkamp considera que la esfera inmediata de la vivencia intencional no puede ser, en absoluto, el centro del planteo de la Psicología Crítica. Sin embargo, tampoco la intencionalidad puede ser negada de un modo mecanicista; el enfoque de la Psicología Crítica debe considerar el punto de vista fenomenológico para que se “pueda *comprender en el pensar / en la práctica*, el nexo de las mediaciones objetivas y contradictorias de ese mundo de vida, su propio sitio en el conjunto del proceso social”⁴.

Por tanto, existen diferencias entre el análisis categorial “genético-reconstrutivo” de la Psicología Crítica y la fenomenología idealista. La primera diferencia remite a la forma de abordar el objeto: la psicología fenomenológica lo concibe exclusivamente a partir de la estructura intencional de lo inmediatamente dado, mientras que el análisis categorial de la Psicología Crítica parte de un proceso “histórico-reconstrutivo” de determinaciones “biológicas”, “sociales en general” y de “determinaciones históricas concretas”.

El enfoque psicológico crítico comparte con el punto de vista fenomenológico la concepción de que la interconexión hombre-mundo es pre-discursiva, pero el “análisis de estructura” no puede hacerse en puros términos fenomenológicos, pues la existencia individual, tal como lo concibe la Psicología Crítica, es mediada por la sociedad en su conjunto.

Si el análisis fenomenológico hace abstracción de todo contenido natural e histórico del sujeto, para concentrarse en las estructuras intencionales de lo dado, el “análisis de estructura” de la Psicología Crítica entiende lo intencional como una “relación de posibilidad” en la interconexión hombre-mundo, pero tal carácter intencional no es universalizado como elemento estructurante de la experiencia, ni es independiente del contenido de la experiencia.

Como lo explica Morus Markard, autor del prólogo de la compilación aquí reseñada, “en referencia a la Escuela histórico-cultural de la psicología soviética, en especial a Alekséi N. Leóntiev, el proceder de Holzkamp significaba la realización del método lógico-histórico de Marx en el ámbito de la historia natural y social del

³ Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado III.

⁴ Klaus HOLZKAMP, “Psicología Crítica y Psicología Fenomenológica: La vía de la Psicología Crítica a la ciencia del sujeto”, op. cit., primera parte, texto 5, apartado IX.

psiquismo”⁵. El llamado análisis “histórico funcional” reconstruye la historia natural del psiquismo, su filogénesis, la diferenciación de las funciones psíquicas hasta llegar al umbral en el que se determinan aquellos “rasgos del psiquismo que son específicamente socio-humanos”⁶. Esto incluye el análisis del tránsito de una forma de reproducción asociada primariamente a lo biológico (evolución natural), a otra forma de reproducción propiamente social, captando cambios cualitativos en las condiciones configurantes de la vida humana.

La crítica a la reducción meramente biológica del sujeto se puede calibrar en la distancia que Holzkamp establece con las versiones científicas que aíslan al “probando” en el experimento científico. Lo que la Psicología Crítica se propone es exactamente lo contrario: esto es, apoyar en los sujetos la extensión de su “capacidad de acción” con otros, la capacidad de tomar el control sobre su vida y sobre los medios de su vida, de “desarrollar su capacidad de acción como control sobre las condiciones generales e individuales de su existencia”⁷.

Las funciones del psiquismo (como por ejemplo el pensar y la emocionalidad), cuya diferenciación se reconstruyó mediante el análisis histórico funcional son re-analizadas a la luz de las condiciones configurantes de la vida humana y la capacidad de acción en cuanto primera necesidad vital. Con respecto a los conceptos de *emocionalidad* y *motivación*, Holzkamp cuestiona el lugar que ambos ocupan en una psicología ajustada a una subjetividad que acepta el orden dado, por ejemplo, cuando se piensa a la emocionalidad “como un factor perturbador del entendimiento racional de la realidad”⁸.

Pero es la concepción burguesa la que contrapone la emocionalidad a un tipo de “racionalidad” que debe regir relaciones de vida deshumanizadas. La separación entre la emocionalidad y el entendimiento, para Holzkamp, es artificial: la emocionalidad debe comprenderse como “una valoración de las posibilidades de acción en el entorno, según el patrón de las propias necesidades subjetivas”⁹, esto es, la emocionalidad es una facultad humana, vinculada inmanentemente al conoci-

⁵ Morus MARKARD, “Prólogo” a *Ciencia marxista del sujeto*. Markard, conocido autor de la Psicología Crítica en el ámbito de la lengua alemana y en su tiempo colaborador de Holzkamp, esboza la trayectoria de Holzkamp y el desarrollo de la Psicología Crítica, aborda algunos de los conceptos aquí reseñados y presenta brevemente los textos de la compilación. El texto puede consultarse en internet: <http://dhcm.inkrit.org/sobre-klaus-holzkamp>.

⁶ Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado III.

⁷ Klaus HOLZKAMP, “Los conceptos básicos de la Psicología Crítica”, op. cit., texto 2, apartado V.

⁸ Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado II.

⁹ Ibid.

miento y a la acción. Al mismo tiempo, como aspecto psíquico funcional de la capacidad restrictiva de acción, la emocionalidad se manifestaría como instancia “interiorizada”, separada de las posibilidades y limitaciones a las que efectivamente se refiere y desvinculada de su transformación en acción.

Holzcamp define la motivación como la posibilidad de acceder a un objetivo que permita a los sujetos ampliar sus posibilidades de acción y su control de los medios de vida, quitándole el aspecto voluntarista abstracto que subyace en la concepción burguesa. Mientras que «para la psicología tradicional [...] se trata de que yo pueda hacerme creer a mí mismo que persigo motivadamente determinados objetivos, dejando desde un principio fuera de mi consciencia la pregunta sobre el interés al que sirven»¹⁰, la Psicología Crítica sitúa la cuestión del interés y los contenidos que se persiguen al centro de su análisis. Como aspecto psíquico funcional de la capacidad restrictiva de acción, la motivación se manifestaría como “coerción interna”.

2 CRÍTICA DE LAS INTERPRETACIONES PSICOANALÍTICAS DEL RACISMO

La Psicología Crítica cuestiona el lugar preponderante que el psicoanálisis, en sus diferentes vertientes, ha ocupado en la explicación del racismo. La impugnación que Holzcamp hace del psicoanálisis se desarrolla en la misma línea que, en general, dirige su crítica a la psicología burguesa: el punto de vista “sujeto-científico” no puede arrancar del sujeto psicoanalítico, es decir, de la génesis infantil del adulto en la familia, sino de un giro que, en la cuestión del racismo, debe volver la vista hacia las condiciones sociales de vida y sus significados, bajo el aspecto de las significaciones que pueden ser transformadas en premisas de un actuar racista por parte del sujeto. A la hora de explicar tales significaciones, Holzcamp recurre al concepto de las tecnologías y dispositivos del Estado. El descentramiento del sujeto no conduce, sostiene Holzcamp, al debilitamiento de los factores subjetivos del fenómeno, sino a su reconstrucción por una vía “sujeto-científica”.

Holzcamp critica un núcleo de asunciones que el psicoanálisis comparte con vertientes etnopsicoanalíticas –en especial la de Erdheim y Nadig– que retrotraen la explicación del racismo hasta la temprana génesis individual en la familia. Para el psicoanálisis, el desarrollo de nociones sobre lo propio y lo extraño que se actua-

¹⁰ Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado IV.

lizan en los procesos racistas, depende del sentimiento de omnipotencia formado en la doble indiferenciación del lactante: por un lado, la indiferenciación del niño respecto de la madre y por otro, la propia indiferenciación sexual o bisexualidad original (Poliakov). Así, la génesis del sentimiento de lo “propio”, dependería del peso subjetivo que haya adquirido en el niño la relación simbiótica con la madre. Las estructuras infantiles posibilitarían que, en la vida adulta, se activen delimitaciones frente a lo “extraño” y se afiancen, regresivamente, sentimientos de omnipotencia y de autoafirmación narcisistas propios de la temprana infancia. El racismo es explicado así, en términos de regresiones individuales de carácter patológico.

En la versión del psicoanálisis criticada en este texto de Holzkamp, los mecanismos de proyección adquieren especial importancia: aquello que el niño reprime, al pasar de la fase simbiótica a la posterior diferenciación con la madre –según instancias de represión y castración que dan ingreso a la cultura– es proyectado en la figura del extraño, que encarnaría, a partir de aquí, los deseos prohibidos y todas aquellas representaciones inconscientes que la constitución yoica ha debido expulsar fuera de sí.

Tal planteamiento de la cuestión, según Holzkamp, desatiende la naturaleza política del racismo, es decir, su vinculación con el poder del Estado. La despolitización subjetivista del racismo favorece su “terapeutización” en tanto *patología individual*; por lo demás, la infantilización del racismo, en la medida en que reduce al sujeto racista a la irracionalidad y al “primitivismo”, justifica o racionaliza intereses profesionales de psicólogos y pedagogos que, como representantes de la “racionalidad”, se hacen cargo de su terapéutica.

Según Holzkamp, las versiones psicoanalíticas del racismo por él criticadas comparten:

- La teoría de la proyección: ésta es un medio de defensa inconsciente contra las aspiraciones del propio inconsciente.
- La concepción de que el racismo entraña un proceso regresivo a estadios tempranos de la vida infantil.
- El realismo conceptual, que trasmuta términos teórico-analíticos como “complejo de Edipo”, etc., en términos descriptivos referidos a realidades fácticas, que serían empíricamente reconocibles.
- La idea de que las pulsiones son instancias últimas, genético-individuales, de la vida.

En todo caso, estos rasgos comunes tienden a la infantilización del racismo y, concomitantemente, a su disculpa.

La crítica de Holzkamp se hace cargo de una dimensión militante que no podría plantearse si se considera al racista como un “enfermo”: es preciso reconocer a los sujetos racistas como parte de las relaciones intersubjetivas cotidianas y confrontar con ellos en el seno de tales relaciones, y esto sólo puede lograrse bajo la condición de que no se excluya a los sujetos racistas como parte de una nueva “minoría extraña”. Pero además, puesto que el enfoque no se concentra externamente en el otro (el racista y su “odio”), sino que propone analizar las condiciones sociales de vida y las significaciones que pueden transformarse en premisas de un actuar racista, también el investigador se incluye en el análisis y puede cuestionar la manera en que él mismo recurre a tales premisas en su actuar cotidiano –“Pensemos, por ejemplo, en el acto individual con el que se acepta que determinadas minorías sean marginadas y privadas de sus derechos, con el que se participa de manera activa en la producción de esas condiciones marginadoras y privativas”¹¹.

El sujeto racista no es responsable del racismo en el mismo sentido en que lo es el Estado. Por una parte, cada uno de nosotros puede posicionarse conscientemente en relación a las significaciones sociales que pueden devenir premisas de un actuar racista, puede aceptar o rechazar las posibilidades dadas para un actuar racista. Por otra parte, del lado del Estado, “se usan y afianzan de manera «estratégica» las fragmentaciones análogas ya existentes, de origen histórico (en este contexto, «estrategia» no significa que se realice única o primeramente una planificación total y consciente por parte del Estado, sino más bien que el Estado permite, se apropia o se concentra en las diferentes estrategias locales)”¹². La afirmación de la responsabilidad del Estado en la adopción de actitudes racistas por parte de la población repolitiza el fenómeno y plantea de otro modo el problema del sujeto.

El viraje de la Psicología Crítica, desde el énfasis en la subjetividad infantil, hacia los mecanismos de fascistización promovidos por el Estado, se sostiene, en este caso, en la idea foucaultiana de “biopoder”. Siguiendo a Foucault, Holzkamp entiende el racismo como una tecnología que separa a la mayoría, de una (o múltiples) minorías de la población (mayorías y minorías “de tipo funcional, no cuanti-

¹¹ Klaus HOLZKAMP, “El racismo y el inconsciente según la concepción psicoanalítica y psicólogo-crítica”, en: *Ciencia marxista del sujeto*, op. cit., segunda parte, texto 8, apartado sobre “Los conceptos fundamentales de las teorías psicoanalíticas del racismo: Un intento de reinterpretación sujeto-científica”.

¹² Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado sobre “El racismo institucional o estatal”.

tativas”¹³). En el análisis del racismo propio de la Psicología Crítica tiene gran importancia Ute Osterkamp. Ella plantea que el racismo oficial imprime “el punto de vista del amo de casa”, a formas ideológicas y prácticas de la vida social, azuzando a una parte de la población contra la otra. Según Osterkamp, se ejerce una suerte de chantaje, que oscila entre los polos de la amenaza y la promesa de protección: por un lado, se ofrecen ciertas “ventajas” y se exige, a cambio, la concordancia del modo de actuar de los sujetos con las pautas previstas para la “mayoría” decente de la población, por el otro, para quienes no se atienen a esa pauta, existe la amenaza permanente de ser expulsado hacia la minoría “extraña”.

Contra aquel discurso psicoanalítico que plantea que las relaciones político-sociales no son más que un “entorno” para la vida de los sujetos “racistas”, Holzkamp subraya la idea de que, en las estrategias de poder del Estado, “*los sujetos mismos ya están previstos*”¹⁴. Lo cual significa que una parte del psicoanálisis interpreta las cosas exactamente al revés de como son. El racismo no es producto de una patología individual, sino que, ante todo, es racismo de Estado; y solamente en segunda instancia es posible identificar los mecanismos psicológicos de los que el Estado se aprovecha para establecer el dominio sobre la población.

Por otra parte, en su investigación, Holzkamp recurre positivamente a otras versiones del psicoanálisis, más exactamente, a un estudio de Phil Cohen (1991) sobre “las condiciones de las construcciones raciales en los barrios obreros ingleses”, en el que se analiza la relación entre tradiciones barriales identitarias que permitirían negar “las condiciones reales de la [propia] subordinación”, crisis económica, mercado de viviendas y de trabajo, movimiento migratorio y resignificación racista de las estructuras identitarias. El enfoque psicoanalítico de Cohen recibe un lugar central, permitiéndole a Holzkamp pensar, desde una perspectiva crítico-psicológica, “la represión de la realidad de la propia dependencia con respecto al capital y al Estado a través de la construcción inconsciente de una omnipotencia regional a costa de los [...] extraños, cuya persecución pasa por así decirlo a ‘sustituir’ la disputa con quienes ejercen la dominación” así como la represión de la propia participación en el refuerzo de las instancias de poder de las que se depende (en el sentido de una capacidad restrictiva de acción, manteniendo inconsciente tal

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

represión “mediante la mitificación del propio poderío y la demonización de los extraños”¹⁵).

La alternativa conceptual y práctica planteada por la Psicología Crítica, frente a las acechanzas del Estado, implica, en primer lugar, la consideración de los sujetos como seres racionales, capaces de disponer potencialmente de sus condiciones de vida y de actuar respecto de premisas sobre las que puedan darse razones, de modo dialógico-racional. Así, el conflicto entre individuo y sociedad que plantea la Psicología Crítica, es totalmente distinto del conflicto planteado por gran parte del psicoanálisis; dicho con Holzkamp: “el conflicto es mucho más «íntimo». Es el conflicto entre, por una parte, la fundamentación subjetiva de las acciones con las que me comprometo con las instancias de dominación con el fin de asegurar, en lo inmediato, mi existencia a costa de los demás y, por otra parte, implícita en este tipo de acciones, la renuncia a ampliar el control que tengo sobre mis posibilidades de vida”¹⁶.

Otro aspecto de la crítica al psicoanálisis atañe a la temporalidad subjetiva. La Psicología Crítica rechaza el “mito del origen” freudiano. A diferencia de Freud, que sostenía que “el niño es el padre del adulto”, Holzkamp sostiene que son más bien las formas constitutivas del presente las que impregnan los modos de recuperación del pasado, de forma tal que, más que en la determinación de la primera infancia, los procesos racistas se asientan en situaciones de minusvalía y sentimientos de insignificancia del presente, generados en procesos de vigencia actual.

Por otra parte, la infancia no está para los adultos en un “pasado eterno”: es a partir de los procesos actuales de la vida adulta que las infancias son significadas retrospectivamente, y en cada momento de modo distinto.

En este punto quisiéramos interponer algunas apreciaciones críticas:

- Más allá de que el punto de partida de la “Psicología Crítica” nos resulte convincente y propicio y compartamos la crítica del individuo aislado como fundante de cualquier consideración marxista del sujeto, nos parece que por momentos Holzkamp traza un panorama del psicoanálisis que, si bien puede encontrarse en algunos autores y vertientes, no representa con fidelidad los planteos de Freud. Nos preguntamos si, en la crítica al psicoanálisis que realiza Holzkamp, que pareciera descartar la teoría de la libido freudiana, no

¹⁵ Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado sobre «Los conceptos fundamentales de las teorías psicoanalíticas del racismo: Un intento de reinterpretación sujeto-científica».

¹⁶ Klaus HOLZKAMP, op. cit., apartado sobre «Las alternativas subjetivas de acción frente al soborno y la amenaza del racismo de Estado».

se pierde una vía de acceso a la comprensión crítica de problemas de la familia burguesa.

- La estrecha vinculación entre racismo y Estado que plantea Holzkamp resulta, también problemática: detrás de la idea foucaultiana de “biopoder” ¿no se ocuyen las determinaciones económico-estructurales, y aún coyunturas específicas de la lucha de clases, en el sentido en que lo ha señalado Poutlanzas? ¿Cómo explicar que el racismo se desarrolla aún en estados democráticos, populistas, y aún “progresistas” o antiracistas? Es menester centrar el análisis en aspectos estructurales, no exclusivamente superestructurales de la vida social. Holzkamp busca desarrollar conceptos que permitan analizar, desde el punto de vista de los sujetos concretos, las condiciones/significaciones que pueden transformarse en premisas del actuar racista, pero su visión permanece en este plano general. Probablemente, su concepto de Estado deba pensarse en el sentido gramsciano de “Estado integral” (“Estado = sociedad política + sociedad civil”¹⁷), pues solo así es compatible con el mencionado análisis de Cohen, en el que diferentes actores sociales pugnan por la resignificación de las tradiciones barriales identitarias.
- Si es cierto que no hay vinculaciones entre la formación de procesos racistas y la estructura de la familia: ¿cómo es que “el punto de vista del amo de casa” constituye el ardid fundamental de la ideología racista del Estado? ¿No implica esto el disimulo de la estructura de clases que representa el Estado detrás de la imagen del padre de familia? La crítica de Holzkamp se refiere a la vinculación unidireccional entre, por una parte, pasado familiar real y concreto y, por otra parte, personalidad racista del adulto. Pero queda abierta la cuestión de la vinculación entre la familia como parte de la estructura social capitalista y las condiciones, significaciones y premisas de un actuar racista.

3 EL CONCEPTO DE DESARROLLO Y LA COLONIZACIÓN DE LA INFANCIA

Holzkamp define la Psicología Crítica en una forma “contrapuntística” muy semejante al que empleara la Teoría Crítica de los años ‘30. La crítica y superación de

¹⁷ Antonio GRAMSCI, *Cuadernos de la cárcel*. México: Ed. Era, 1986, tomo 3, cuaderno 6, §88, pág. 76.

los conceptos idealistas, pero a su vez, el rescate y refuncionalización teórica dentro un nuevo marco de análisis, ha sido *modus operandi*, estrategia y método de los ensayos de Horkheimer, Adorno y Marcuse en los años 30. La lucha teórica contra el idealismo burgués que emprendieron los frankfurtianos, era entonces, un imprescindible “ajuste de cuentas” de época; la teoría crítica, como antes en la obra de Marx, debía desbrozar su terreno combatiendo el idealismo filosófico.

De un modo semejante, pero haciendo especial referencia al enfoque histórico de la escuela histórico cultural, Holzkamp asume la estrategia del combate contrapuntístico contra las corrientes de la “psicología burguesa” de mediados del siglo XX, entre las que cuenta también al psicoanálisis.

Central es la crítica al concepto de “desarrollo”, tal como se utiliza en la psicología tradicional, para explicar problemas de la personalidad y de la vida adulta.

El concepto de “desarrollo”, y en cierto sentido, también el de “aprendizaje”, son concebidos por la psicología del aprendizaje tradicional desde un punto de vista parcial, fijo e inamovible. El concepto de aprendizaje tiene fuertes afinidades con el de desarrollo: el mismo “aprendizaje” se puede considerar como un proceso de desarrollo, en la medida en que no designa únicamente modificaciones situacionales, sino cambios individuales de *orden biográfico*. Las teorías del desarrollo y el aprendizaje atribuyen al proceso biográfico una dirección particular: aquella que va de un grado menor a un grado mayor de adaptación, competencia, “madurez”, inteligencia, etc.

Holzkamp historiza el concepto de desarrollo desde los inicios de la psicología científica con Wundt. El “desarrollo” es un tema central en el funcionalismo tanto como en el behaviorismo. Se considera, naturalmente, que los *procesos educativos* pertenecen de suyo a los dominios de la psicología. Así es como John Dewey percibía que su misión era aumentar el *flow of intelligence* de la población, con lo cual se lo podía considerar tanto psicólogo como pedagogo.

Holzkamp pasa revista a la teoría del desarrollo en sus variantes conductistas y también en Piaget. Sostiene que lo que Piaget presentó como una consecución de estadios vitales de los individuos, pertenece la psicología del desarrollo; su objetivo central consistía en explicar genéticamente la psicología adulta: es decir, explicar el pensamiento científico, propio del adulto, a partir de la reconstrucción de los estadios que conducen hacia él. Los elementos de la crítica a Piaget se disponen en un sentido semejante al que articula la crítica del psicoanálisis: no hay germen experiencial, cognitivo o afectivo, que constituya cerradamente, en la infancia, los

designios de la vida adulta. En un sentido semejante a Marx, que entiende que la *anatomía del hombre* es la clave de la *anatomía del mono*, la *comprensión de la infancia* es, para Holzkamp, *retroactiva*: no hay nada en los orígenes que conduzca necesariamente a un telos *destinal* o *inevitable*.

El otro concepto que guarda solidaridad nocional con el de “desarrollo” es el de “socialización”. El concepto de “socialización” supone el carácter naturalmente asocial del humano, su conformación natural por pulsiones egocéntricas, y la necesidad imperiosa de que se forje para él, contrariamente, un “porvenir” de integración social, de modelación y torsión de los instintos, mediante la asunción de normas y valores adaptativos. Holzkamp discute el modo *despreocupado* en que, en el contexto de algunos movimientos políticos de orientación crítica, se atribuyeron casos de delincuencia, opresión de las mujeres, psicopatías, fenómenos racistas, etc., a insuficiencias en la “socialización” de los sujetos.

La Psicología Crítica cuenta también al psicoanálisis entre las teorías del “desarrollo”. La interpretación de que las dificultades y conflictos del *presente* de los adultos se explican por traumas infantiles, abona la versión teleológica. La afirmación de Freud de que “el niño es el padre del adulto” tienta a reducciones conceptuales que no rebasan la dimensión biográfica individual.

Holzkamp sigue a Riesman cuando sostiene que no son las prácticas de los padres las que modelan más fuertemente el carácter del niño. Los estudios sobre la forma de relacionarse de los padres con sus bebés mostraron ciertos “efectos a corto plazo sobre el desarrollo cognitivo y emocional del lactante”, pero los “indicios de los efectos a largo plazo no son convincentes”¹⁸.

Por otra parte, se apoya en P. Ariès cuando señala que en la infancia es más relevante el origen histórico que el antropológico. Serían las nuevas formas de socialización determinadas por el modo de producción industrial y el modo burgués de la vida, las que producirían una fuerte división entre adultos y niños.

La “colonización de la infancia” que implica la elucidación del adulto por el niño, suprime la contradicción entre las imágenes que los adultos tienen de la infancia y la infancia realmente experimentada (...) Así, “al sujeto se le enajena de manera programática la *memoria* de su pasado e infancia”¹⁹. El relato biográfico anuda continuidades inexistentes o no mediadas por la vida social. Así, las cons-

¹⁸ Paul RIESMAN, citado por Klaus HOLZKAMP, op. cit. (segunda parte, texto 9 [1995], apartado sobre “La ficción de la determinación de la personalidad de los adultos por el desarrollo infantil: Construcciones de infancia, causalismo y colonización de la infancia”).

¹⁹ Ibid.

trucciones psicoanalíticas del desarrollo son puestas *en lugar* de la propia experiencia.

Por otra parte, la infancia no se puede reducir a una fase previa a la existencia adulta: ésta posee su propio horizonte de significados y su propio valor vital. La psicología del desarrollo, fingidamente científica, es una actividad del pensamiento para el desconocimiento de esa realidad.

La tesis de Holzkamp es que el acceso cognitivo hacia el pasado, desde la perspectiva de la situación de vida presente, no se logra descendiendo a lo “profundo” en las experiencias infantiles; habrá que superar, reflexivamente, la idea de estar encerrado en la “jaula de la infancia”, es decir, que la infancia determina lo que ahora soy y sufro. La investigación del propio pasado implica la investigación tanto del propio presente, como de la forma activa de la relación con ese pasado; «con la transformación de la situación subjetiva en la que me encuentro actualmente, tiene que transformarse, necesariamente», la forma misma de la estructuración de la propia biografía. “Transformado mi presente, veo necesariamente de un modo distinto mi propio pasado, cambia la importancia de las cosas, la mirada retrospectiva del mundo se modifica”²⁰.

4 LA EDUCACIÓN, LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DESDE LA PERSPECTIVA DE LA PSICOLOGÍA CRÍTICA

A partir de la crítica al concepto tradicional moderno de “aprendizaje”; y con la ayuda de los aportes de Foucault, Lave, Mehan, Ulmann y otros, Holzkamp defiende una perspectiva sujeto-científica sobre la educación, la enseñanza y el aprendizaje.

La concepción tradicional considera que el aprendizaje ocurre cuando terceros inician procesos de enseñanza o instrucción, pero para Holzkamp el aprendizaje intencional y planificado sólo tiene lugar si el sujeto del aprendizaje tiene razones para llevarlo a cabo. Ahora bien, para Holzkamp el verdadero sujeto del aprendizaje (en el escenario escolar), no es el docente sino el alumno. La primer consecuencia de desarrollar una teoría del aprendizaje *desde el punto de vista del sujeto*, es evitar la “mezcla de conceptos con actividades de enseñanza establecidas externa-

²⁰ Klaus HOLZKAMP, *Grundlegung der Psychologie*, pág. 337, citado por Klaus HOLZKAMP, op. cit., texto 9, apartado sobre “El desarrollo como despliegue de las relaciones en el mundo de vida: La doble perspectiva y la superación del “encierro en el yo” en el desarrollo biográfico de la experiencia”.

mente”²¹. Frente a toda reflexión encorsetada en los parámetros del aprendizaje escolar (aprendizaje que tiene lugar como enseñanza), la Psicología Crítica define el aprendizaje como una “complicación del actuar”, que responde a las razones fundamentadas de acción y a los intereses del sujeto. Así, Holzkamp confronta con la mistificación ideológica que homologa “enseñanza = aprendizaje” y que excluye la subjetividad de quien aprende. Allí donde el sujeto no experimenta la enseñanza como un apoyo y ayuda en su intento por ampliar su capacidad de acción, sino que la vive como coerción, la enseñanza podría transformarse en un impedimento del aprendizaje, en la medida en que el individuo ya no considere que la vía para ampliar o conservar su capacidad de acción sea el aprendizaje, sino precisamente la resistencia en contra del mismo.

La pedagogía tradicional supone que, por medio de la escuela, los alumnos “se han de transformar en adultos con iniciativa propia, conscientes de sus responsabilidades, creativos y felices”²² (lo cual implicaría que el aprendizaje escolar es de vital interés para ellos). Pero la escuela se presenta más bien como “un establecimiento para forzar a los alumnos a realizar aquello que, en realidad, ellos mismos deberían querer...”²³. Este forzamiento es constitutivo del aprendizaje escolar: se trata del “aprendizaje defensivo”. Holzkamp distingue dos formas de aprendizaje, que se corresponden con dos “motivos” o fundamentaciones. Markard lo sintetiza de la siguiente manera: “El aprendizaje expansivo se fundamenta en la posibilidad (prevista) de ampliar la propia capacidad de control a través de la dilucidación del objeto de aprendizaje. En cambio en el aprendizaje fundamentado de manera defensiva la acción de aprendizaje solo tiene sentido en cuanto sirva a la defensa en contra de amenazas pero, por lo demás, parece innecesaria y se realiza solo de manera más o menos forzada”²⁴.

Contrariamente, deberemos preguntarnos desde el punto de vista del sujeto que aprende: si lo que el sujeto aprende es útil para ampliar su capacidad de acción, ¿para qué tanto esfuerzo en premiar, castigar, clasificar los resultados del alumno en la escuela? ¿No estudia éste sus objetos de aprendizaje por un interés y una necesidad propios? Si necesita de tal manera ser sobornado, posiblemente sea porque lo

²¹ Prólogo de Morus Markard a Klaus HOLZKAMP, op. cit.

²² Klaus HOLZKAMP, “¿La enseñanza como impedimento y dificultad del aprendizaje?”, op. cit., tercera parte, texto 13, apartado I.

²³ *Ibid.*

²⁴ Prólogo de Morus Markard a Klaus HOLZKAMP, op. cit.

que aprende no le resulta de gran utilidad (la llamada hipótesis del “*overjustification effect*”).

Así, la tesis fundamental de Holzkamp puede exponerse del siguiente modo: la disciplina escolar conlleva una «normalización que transforma el aprendizaje en aprendizaje defensivo». Siguiendo a Foucault, la Psicología Crítica concibe la escuela como dispositivo disciplinario. La disciplina escolar en su conjunto, el rango, la economía del tiempo, la vigilancia, la sanción, la universalidad de la evaluación suponen una serie de modulaciones de disciplinamiento, a saber:

- 1) La subordinación al patrón temporal establecido;
- 2) La sincronización entre las actividades del docente y de los alumnos
- 3) La represión de las fases afinitivas del aprendizaje;
- 4) La sincronización de los procesos mentales de los alumnos;
- 5) La exigencia de presencia física y mental de los alumnos.

Es así que el docente ve enfrentadas su “conciencia pedagógica” con su función disciplinar. En lugar de enseñar debe limitarse a “dar la clase”, atenerse a la forma preestablecida, para poder, de esa manera, cumplir con la planificación del “*output* escolar”: la escuela “debe regular y justificar el acceso desigual a las profesiones y posibilidades de vida”²⁵, claro está, “bajo el designio de la igualdad formal y la justicia democrática y a través de la concesión de diferentes diplomas, títulos y habilitaciones”²⁶.

Así se produce la ficción de un aprendizaje administrativamente planificado. Dicha ficción se asienta en la constitución de una “relación oculta” entre el docente y el alumno, en la que ninguna de las dos partes cuestiona la funcionalidad social última de la disciplina escolar, y se acepta, tácitamente, el aprendizaje “defensivo”, o la simulación de un aprendizaje que no amplía la capacidad de acción ni se interesa realmente por su objeto, sino que se atiene a la resolución de los problemas planteados en la clase.

Holzkamp entiende el aprendizaje humano como un aspecto de la acción (en términos generales), que se fundamenta en los intereses de vida del sujeto. La contienda de fondo, es entre lo que él llama el “discurso del condicionamiento” de la psicología tradicional, que toma en cuenta sólo relaciones de tipo causal o correlacional entre variables, trabajando sobre razones “externas” al *punto de vista del*

²⁵ Klaus HOLZKAMP, “La ficción de un aprendizaje administrativamente planificado”, op. cit., tercera parte, texto 14, apartado I.

²⁶ *Ibid.*

sujeto; y, por otro lado, un “discurso de las fundamentaciones” de las acciones de los sujetos (o de las razones del sujeto). Cualquier fundamentación de una acción se enuncia en primera persona, y quien fundamenta el propio interés en asumir transitoriamente una “problemática de acción” como una “problemática de aprendizaje”, es el verdadero sujeto del aprendizaje.

La intención de Holzkamp no es apartar de la reflexión las estructuras escolares de enseñanza-aprendizaje, sino fundamentalmente, interrumpir el “cortocircuito enseñanza - aprendizaje”; es decir, “dilucidar conceptualmente el proceso de aprendizaje como actividad de los sujetos (reales) del aprendizaje e independientemente del concepto de enseñanza”²⁷.

La perspectiva sujeto-científica debe recuperar el punto de vista del sujeto que aprende. Así, se pone a debate la idea moderna que entiende la escuela como un “preparativo para la práctica cotidiana de la vida extraescolar”, y a la instrucción “por así decirlo libre de contexto -la escuela como «privileged noncontext»”²⁸.

Nos gustaría finalizar con abriendo interrogantes sobre estas ideas; pensamos sobre todo en las “condiciones materiales de existencia” de la práctica educativa en nuestro contexto social e histórico particular: Rosario, Argentina, 2015. Nos preguntamos respecto de cuál puede ser su eficacia en ciertas situaciones extremas que se presentan actualmente en la práctica. ¿Será posible intervenir en sectores empobrecidos de trabajadores ocupados y desocupados según el “punto de vista del sujeto que aprende”? En ciudades de Argentina como Rosario, Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, y en ciertas escuelas donde concurren niños muy pobres, es notoria la falta de figuras adultas estables en la vida de los niños, la ausencia de relaciones laborales permanentes de los padres, a lo que se añade la relación cotidiana con el narcotráfico y la violencia policial directa. Niños que van armados a las escuelas, que consumen y venden drogas, que tienen uno o más familiares presos. Nos parece que la presencia de adultos, maestros, psicólogos, militantes, que establezcan pautas de ruptura con aquellos “intereses” y “razones” inmediatos que los niños ponen en juego, que discutan y perfilen alternativas distintas de las que surgen en el trato con la narco-policía, pone de relieve el papel urgente de la enseñanza en cierto sentido “externa”, crítico-emancipatoria, de los maestros, psicólogos y militantes. No nos referimos a una práctica “civilizatoria” reaccionaria, sino a la dife-

²⁷ Ibid.

²⁸ Klaus HOLZKAMP, op. cit., pág. 157.

rencia que puede implicar la intervención adulta en un sentido que excede lo meramente “pedagógico” o escolar.

Pensar y trabajar con contradicciones será la labor de quienes, en contextos tan complejos, apuestan a la praxis emancipatoria y cuentan a la educación entre sus medios. La lectura de Holzkamp proporciona valiosos elementos para pensar no sólo la actualidad de la psicología, sino también graves problemas como el racismo y procesos de fascistización social. Los desafíos y envites polémicos de nuestro presente pueden contar largamente con su iluminación crítica y encontrar andamiaje constructivo en su orientación político-práctica.

143.353 (LOS OJOS NO QUIEREN ESTAR SIEMPRE CERRADOS). UN TRABAJO DE INSTALACIÓN VÍDEO Y VÍDEO MONOCANAL*

143.353 (The Eyes Not Want to Be Closed Always). A Work of Video Installation and Video Monochannel

MARCELO EXPÓSITO**

Donde hay resistencia, allí se debe filmar
Serge Daney, a propósito de Straub/Huillet

También otros tienen ojos y están atónitos
El modelo Antígona de Sófocles, por Bertolt Brecht

El 8 de octubre del año 2000, un desconocido Emilio Silva Barrera publicó un artículo en La Crónica de León, un modesto diario local español. Su título: "Mi abuelo también fue un desaparecido". El artículo anunciaba la intención que su autor tenía de abrir la fosa común anónima y sin localización precisa donde yacían enterrados su abuelo y otros trece civiles asesinados por pistoleros de Falange en octubre de 1936, a pocos meses de comenzar la Guerra Civil española. Se cumplen ahora por tanto diez años de ese acontecimiento menor que habría de precipitar con el tiempo lo que actualmente estamos viviendo en España como un verdadero terremoto psicosocial: el movimiento que se denomina a sí mismo de "recuperación de la memoria histórica", cuyos dos resultados más ostensibles vienen siendo, por una parte, el haber desencadenado una oleada de exhumaciones de restos de desaparecidos en la primera década de la represión organizada por los militares sublevados contra el gobierno de la República Española, y, por otra parte, el debate público – que no se había dado nunca antes en la historia española de manera tan intensiva, ni siquiera a lo largo de los 35 años de postdictadura y democracia formal que median entre la muerte del general Franco y la actualidad– sobre la necesidad de in-

* Quinto capítulo de la serie *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política*, editado por Oriol Sánchez, edición de sonido por Jonathan Darch y Jordi Juncadella, producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid para la exposición Principio Potosí, comisariada por Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann. Texto publicado en el catálogo de la exposición, itinerante a Berlín y La Paz.

** Artista y activista político español.

investigar la verdad de los mecanismos precisos que adoptó la represión fascista en la España de las décadas de 1930 y 1940, de aplicar la justicia frente a la inmensidad de los crímenes cometidos -que no pueden ser calificados sino como crímenes contra la humanidad- y de restañar con una reparación el sufrimiento infligido a las víctimas durante décadas.



Cuando una fosa común se excava, cuando el cadáver de un desaparecido en España se exhuma, una poderosa imagen se materializa. Las imágenes mostradas con frecuencia en reportajes televisivos, en crónicas periodísticas o de estilo literario o artístico, suelen poner el énfasis en la sacudida emotiva que desencadena en las personas el encuentro con un familiar hecho desaparecer. Es una forma de buscar la empatía del espectador o del lector mediante la identificación sentimental con las familias afectadas durante sesenta o setenta años por los crímenes sobre los que se fundó la última dictadura militar española. Pero conviene no dejar de observar la forma en que comúnmente se describe el proceso de localización de fosas y se documenta una exhumación en los canales de información de los que se han dotado las numerosas Asociaciones por la Recuperación de la Memoria Histórica surgidas en todo el país: por un lado, los datos se organizan y se expresan por lo general con empecinada exhaustividad enumerativa y las imágenes documentan casi con distanciamiento y frialdad; por otro lado, se tiende a multiplicar los puntos de vista, el número de voces que hablan desde la multiplicidad afectiva pero sin ser reductibles a la mera empatía emocional. El efecto de sentido que ese

modo narrativo produce consiste en hacer observar de manera minuciosa un proceso que requiere la puesta en común de infinidad de competencias y saberes, tanto especializados como informales, tanto escritos como orales (de historiadores locales, viejos testigos de los acontecimientos, familiares y amistades implicadas, médicos forenses, abogados, antropólogos, arqueólogos, colaboradores voluntarios venidos de todo el mundo, y un largo etcétera). Lo que se muestra así es la representación compleja y no simplificada del proceso que lleva a que un desaparecido regrese, no para inducir conmiseración, sino para implantar una verdad: la de su existencia real; y para impugnar una sostenida negación: la negación que la memoria colectiva española parece haberse autoimpuesto acerca de la dimensión alcanzada por los crímenes de lesa humanidad cometidos contra profesionales, militantes, simpatizantes, militares y civiles de izquierda, republicanos, revolucionarios, reformistas o progresistas en España durante las décadas de 1930 y 1940.

Se trata de un método de afectación de la conciencia del espectador por fuera de cualquier identificación de corte humanista: sin la excusa de una impostada cercanía emotiva con las víctimas, quien observa este proceso, viéndose ubicado a una distancia justa frente a los datos y las imágenes, queda fuertemente interpelado así: ¿qué actitud adoptar y qué hacer hoy frente a esa verdad revelada?

La imagen del esqueleto de un desaparecido español asesinado por la violencia fascista que aparece exhumado de una tumba NN en cualquier punto del territorio peninsular condensa a la perfección la tensión apócrifa entre mesianismo y política que contiene la VI de las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin. Aun siendo conocida, merece la pena detenernos en ella por un instante:

“Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le toca retener una imagen del pasado como la que imprevisiblemente se presenta al sujeto histórico en el instante mismo del peligro. Y éste amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus propios receptores. Para uno y otros él es uno y el mismo: a saber, convertirse en instrumento de la clase dominante. Así, en cada época es preciso intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla. El Mesías no viene solamente como el Redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán

seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer.”

La Tesis de Benjamin elabora esta inestable cadena de equivalencias: el recuerdo es revolucionario en la medida en que rescata un fragmento del pasado que se encuentra en peligro; ese rescate, cuando sucede, cobra forma en una imagen que relampaguea de repente como la chispa de una esperanza: un fogonazo mesiánico que redime el presente y a la vez derrota al enemigo histórico de clase. Y esa derrota comienza a infligirse, para cerrar el argumento, en el momento en que se logra arrancar de las manos de la clase dominante lo que ha de ser recordado pues se encuentra sometido o bajo amenaza de ser hecho desaparecer. La relación entre pasado y presente deja así de ser lineal, en contra de lo que querría el historicismo más vulgar. Por el contrario, el pasado sobredetermina el presente tanto como éste tiene la potestad de extraer de aquél imágenes redentoras o memorias cuya evocación alberga la potencia de resultar revolucionaria, ejerciendo así un salvamento retrospectivo que no repite ni imita, sino que actualiza el pasado en el presente. Tal y como afirma Emilio Silva en la entrevista incluida en nuestro vídeo: entre los vivos y los muertos exhumados, que en el pasado fueron hechos desaparecer, se produce un diálogo. Un esqueleto revela a los vivos alguna verdad mediante una lengua corporeizada: un cráneo astillado por un disparo a corta distancia, un anillo de matrimonio, un recuerdo privado o un indicio para la posteridad que se sostuvo apretado en un puño. Ahora bien: esa lengua incorpora también una paradoja: su propia dimensión epifánica. No siempre es fácil aperebirse con exactitud de aquello que los muertos expresan, ni de todo lo que pueden llegar a decirnos. Un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro opera sobre la conciencia al igual que lo hace la visión de un niño cuya cabeza asoma por vez primera en el momento de su alumbramiento o la contemplación del cadáver de un desaparecido que es sacado inopinadamente a la luz: por mucho que racionalmente se conozca de antemano que están ahí agazapados, ocultos; por mucho incluso que su llegada se espere o haya sido anunciada o incluso buscada, el momento propiamente de su aparición produce inevitablemente una conmoción: es un instante epifánico. Esa imagen refulgente habla y al mismo tiempo es inefable: produce un efecto que parece situarse más acá del verbo, en un estadio diferente al de la palabra. Parecería incluso ubicarse en un más allá de la política, dejándola por un instante en suspenso, pero sin negarla: al contrario, esa conmoción es más bien una

bisagra que articula la relación entre un proceso político previo, que la origina, y uno posterior, el cual ayuda a desencadenar de manera determinante.

•

143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados) es un proyecto pensado inicialmente como contribución a la exposición Principio Potosí, inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en mayo de 2010. Los argumentos centrales de dicha exposición (por ejemplo: la continuidad arquetípica del proceso de acumulación originaria entre los diferentes momentos posibles donde situar el inicio de la modernidad, y el entrelazamiento indisociable de modernización y colonialismo: esto es, la explotación y el genocidio como fundamentos de la modernidad capitalista), se sostienen mediante el siguiente modus operandi: a una larga lista de artistas y activistas activos en varias partes del mundo se nos solicitó realizar proyectos que contestasen a una serie de obras –fundamentalmente pinturas– provenientes de varios momentos del barroco español o el barroco colonial latinoamericano. Nuestro proyecto en particular parte de enfrentarse simultáneamente al cuadro Santiago batallando con los moros (1690) del sevillano Lucas Valdés y a una pintura de autoría anónima que data de mediados del siglo XVIII, representando al rey español Felipe V bajo las características de Santiago Matamoros. La primera de esas imágenes está depositada en España, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba; y la segunda en América, en el Museo Nacional de Arte de La Paz. Esta ubicación de las imágenes a uno y otro lado del Atlántico permite a nuestro proyecto plantear la pregunta de cómo circulan, actualizándose en el tiempo (histórico) y en el espacio (geopolítico), ciertas articulaciones específicas entre el poder y las representaciones visuales; y ubicar esa interrogación en el momento en que se celebran los bicentenarios de las independencias de la mayoría de los actuales Estados-nación de América latina.

Para acometer una lectura de ambas pinturas, este proyecto ha recurrido a las herramientas principales de las que se ha servido el movimiento español de recuperación de la memoria histórica para implementar su peculiar "modelo Antígona", modelo que consiste en multiplicar la desobediencia tanto a leyes no escritas (el silencio sobre cómo hacernos cargo de la magnitud del genocidio ejecutado en los orígenes del franquismo) como a otras sí escritas (por ejemplo, esa desobediencia exige explícita o tácitamente que se revoque la manera en que la Ley de Amnistía dictada en 1977, apenas dos años después de la muerte del dictador, se ha impuesto de facto como una ley de "punto final" para todo tipo de responsabilidad

individual en los crímenes por motivos políticos cometidos por los aparatos represivos durante los primeros años de la dictadura militar y sus prolegómenos en la Guerra Civil). Una desobediencia efectuada a través de unas herramientas que no son otras que la excavación y la exhumación. ¿Qué significaría, por tanto, en ese mismo sentido, excavar en una imagen? ¿Qué tipo de verdad aparece o retorna cuando se exhuma de ella un indicio, un fragmento, un significado anteriormente enterrado, silenciado o hecho desaparecer? Es por ello que hemos decidido trasladar inmediatamente nuestro punto de vista al sitio originario del mito de Santiago, el mito que ha sido durante siglos el motor de una cierta idea de hispanidad: ese lugar es la Catedral de Santiago de Compostela, erigida sobre el enclave donde supuestamente el apóstol –mano derecha de Jesucristo, a quien la creencia popular atribuía incluso ser hermano del mismísimo Hijo de Dios– fue enterrado con la cabeza cortada y colocada debajo de uno de sus brazos como resultado de su martirio en Palestina, tras haber invertido largos viajes y años de dedicación a la cristianización de la Península Ibérica. Hemos viajado hasta Compostela junto con otros varios miles de peregrinos de todo el mundo que lo están haciendo durante el actual año jacobeo. Habiendo profundizado hasta ese enclave fundacional, nuestro proyecto inicia un largo, sinuoso e irregular tránsito, que nos hace atravesar la construcción histórica del mito de un Santiago que ayuda en persona a derrotar a los musulmanes en la "reconquista" de la península por parte de la cristiandad. Hemos tomado como referencias originarias la primera imagen gráfica que se conoce de Santiago Matamoros, así como su representación escultórica instalada exactamente en el altar barroco de la Catedral, allí donde se estructura un eje vertical entre los supuestos restos del apóstol conservados en la cripta subterránea –abajo– y el ojo de Dios en el que confluyen los arcos de la bóveda principal –arriba–. Hemos intentado entender así cuál es el arquetipo formal y simbólico (la estructura vertical cielo-tierra de la que desciende el Soldado de Cristo sobre un caballo blanco para ayudar a aniquilar a los infieles y enemigos de la cristiandad; el Santiago que porta una bandera y una espada con la que golpea sin piedad desde la altura, desde arriba hacia abajo, mientras cabalga, a quienes se ven arrollados por la cabalgadura, tirados en el suelo) que hizo históricamente de Santiago un "modelo genocida" al transformarse en el Mataindios de la América colonizada.

CONSTELACIONES - REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA. NÚMERO 7 (DICIEMBRE 2015) - ISSN: 2172-9506




felipe V el animoso rey entre 1700 y 1746
primer monarca borbon en españa aqui lo vemos
caracterizado como santiago en un cuadro anónimo
de mediados del siglo XVIII conservado en el
museo nacional de arte de la paz bolivia





Hemos observado el trabajo minucioso de limpieza del Santiago batallando con los moros de Lucas Valdés por parte del equipo de restauración del Museo Reina Sofía, para que el cuadro fuera expuesto en Principio Potosí. Y, a través de la filiación familiar entre Lucas Valdés y su padre Valdés Leal, nos hemos detenido en el momento en que la pintura española constituye históricamente el epítome de las directrices emitidas por el Concilio de Trento para instaurar un uso de las imágenes artísticas que contribuyera a la restauración de la hegemonía católica en la Europa atravesada por el conflicto abierto por la Reforma Protestante. Apoteosis iconográfica barroca de la Contrarreforma vs. iconoclastia protestante: la lucha ideológica en el seno de la representación visual. De las dos piezas clásicas de pintura barroca de Valdés Leal instaladas en 1672 en la Iglesia del Hospital de la Ca-

ridad de Sevilla, la primera -In icu oculi- cita en su título un pasaje de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios: "En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, los muertos serán resucitados incorruptos, y nosotros seremos transformados", mientras que la segunda, Finis gloriae mundi -El fin de las glorias terrenales-, representa un paisaje de cadáveres y esqueletos acumulados tanto en tumbas individuales como en fosas comunes; paisaje que reverbera en La procesión de la muerte de José Gutierrez Solana, pintado en 1930. Que esta pintura de Solana fuera incluida en el Pabellón de orientación moderna construido para representar a la República Española en la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de París de 1937, podría explicarse sin duda porque cierto eclecticismo estético parecería responder adecuadamente al objetivo que ese pabellón tenía de hacer confluír el mayor número de fuerzas en el campo de la cultura, para producir así un artefacto de propaganda que ayudase a decantar la opinión pública y la ayuda de los gobiernos occidentales a favor de la República Española, atacada ferozmente por el levantamiento militar fascista desde un año antes.



enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención expresadas en pinturas y otras copias se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado y si alguno enseñare o sintiere lo contrario a estos decretos sea excomulgado



el pabellón tenía como objetivo ofrecer una visión entusiasta de la cultura española y de la política reformista republicana como contrapunto a la violencia que desató el golpe militar



No obstante, una observación más detenida del pensamiento artístico-político del artífice del Pabellón, el joven comunista Josep Renau, nombrado con escasos veintinueve años de edad Director General de Bellas Artes del gobierno de la República Española, nos permite extraer algunas conclusiones más complejas sobre el siguiente dilema: el porqué del eclecticismo formal -fotomontajes incrustados en muestras de artesanía y arte popular, abstracción junto a realismo, sincretismo de estilos moderno y barroco- de un Pabellón que estaba inspirado claramente en un dispositivo vanguardista de propaganda tan radical como fue la arquitectura semiótica del pabellón de la Unión Soviética para la Exposición Internacional de Prensa (Pressa) de Colonia en 1928, un trabajo colectivo diseñado y construido bajo la dirección de El Lissitzky. Un opúsculo publicado en el año 1937, "La función social del cartel", nos da la clave. En él, Renau interviene contundentemente en los debates que en el área progresista de la cultura se sostenían a propósito de cuáles serían las mejores maneras de contribuir, mediante las herramientas de la cultura, al sostenimiento de la legalidad republicana en los prolegómenos de la Guerra Civil. La intervención de Renau ataca con fuerza al corazón del sentido común históricamente instalado sobre las relaciones entre arte, política y activismo social, según el cual la progresiva politización del arte habría de conllevar siempre el empobrecimiento de su excelencia estética. La entrada de la práctica artística en la contienda política, sobredeterminada en 1937 por la agresión golpista a la República y el ascenso de los fascismos europeos, de acuerdo con Renau, suponía la oportunidad, no para una simplificación, sino para una mayor complejización del lenguaje de la vanguardia. Mayor sofisticación que, en el caso del arte de propaganda español durante la Guerra Civil, debería lograrse mediante la articulación de tres elementos o la conjugación de tres diferentes materias primas: los logros experimentales de la vanguardia en su anterior fase autónoma, la eficacia en la comunicación de masas alcanzada por la publicidad comercial capitalista, y el anclaje en el imaginario singular de cada pueblo que, en el caso de España, Renau localizaba en la representación visual barroca, encontrando así en el Barroco un eficaz precedente histórico de articulación desprejuiciada de arte y propaganda. En nuestro proyecto, un lugar común visual de la lucha contra los fascismos europeos, el Guernica de Pablo Picasso, deja de ser el icono esencializado por el idealismo estético, para ser devuelto a su contexto (fue una de las obras principales producida ex profeso para el Pabellón republicado de 1937) y a su condición de artefacto de propaganda que, a la manera deseada por Renau, sincretiza la estructura de la

representación barroca, el realismo antinaturalista del lenguaje de la vanguardia y la dimensión privilegiada del cine como medio de comunicación de masas.

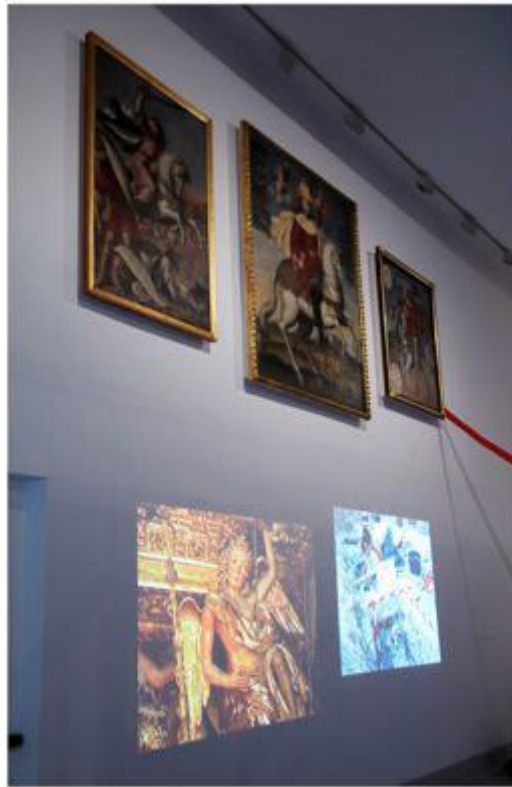


Este proyecto, en definitiva, se plantea de un modo antiidealista la polémica histórica sobre las relaciones entre las imágenes y la política. Propone explorar sin tapujos de qué maneras las representaciones artísticas constituyen y pueden buscar constituir momentos y articulaciones materiales específicas de conflictos sociales, políticos y económicos. Opera mediante desplazamientos semánticos entre conceptos e imágenes: entre el anonimato de las tumbas NN donde aún se encuentran masivamente las víctimas del genocidio franquista y la ampulosidad del señalamiento de los restos del Patrón de España; entre la restauración como ejercicio de actualización de las imágenes pictóricas por el aparato museográfico y las restauraciones políticas o culturales (proponemos excavar en la imagen del Rey Juan Carlos I –designado por Francisco Franco en los años sesenta como su sucesor a la Jefatura de Estado– avalando el retorno a España en los años ochenta –como un símbolo de la transición democrática– del Guernica, un cuadro que buscaba originalmente dotar de imagen al asesinato masivo de civiles por parte de la internacional fascista europea, que intervino en España en apoyo al genocida general Franco);

entre las dos componentes de la gran doble negación instalada en la conciencia sociohistórica española: el genocidio colonial clásico y el genocidio fascista moderno.

•

El 22 de septiembre de 2008, la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo hizo entrega al Juez de la Audiencia Nacional española Baltasar Garzón de varias listas que compendian un total de 143.353 nombres de personas cuya desaparición durante la Guerra Civil y los primeros años de la dictadura militar se podía acreditar. Una puesta en común más sistemática de esas listas, así como la aplicación de criterios estándar en la definición de "víctima" y una acotación temporal estricta, acabó por redondear esa cifra: 113.000. En las fechas en que este proyecto se realiza, las Asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica han localizado y excavado a lo largo de diez años en todo el territorio de España unas 150 fosas en las que se han encontrado los restos de aproximadamente 1.500 personas. La excavación que se muestra en este proyecto fue filmada en 2007, y tuvo lugar durante dos años en un terreno de 3.000 metros cuadrados de superficie del que fueron exhumados 309 cadáveres. Esa superficie se encuentra a los pies del Monasterio de Uclés, sede histórica de la Orden de los Caballeros de Santiago, visitada por los Reyes Católicos para solicitar la ayuda del santo Matamoros a la hora de sitiar Granada, último enclave musulmán en la Península: desde 1493 -el año posterior a la toma de Granada, la expulsión de los judíos del territorio peninsular y la llegada a América de la expedición marítima capitaneada por Cristóbal Colón- son los propios Isabel y Fernando quienes administran esa Orden de Caballería. En 1936, tras estallar la Guerra Civil, el Monasterio fue asaltado por partidarios de la República y convertido en hospital del VIII Cuerpo Médico del Ejército Popular hasta el final de la guerra; fue en esa época cuando el terreno de la tahona a los pies del Monasterio fue convertido en improvisado cementerio. Cuando las fuerzas golpistas tomaron la zona, el Monasterio se transformó en prisión donde fueron internados represaliados políticos: se ha documentado la muerte de 316 personas entre 1940 y 1943 con edades de entre 3 y 72 años, de las cuales 160 fueron fusiladas y 156 murieron como consecuencia del hambre, los malos tratos, las torturas y la enfermedad sin asistencia médica. La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Cuenca las exhumó pacientemente a todas, como quien tira uno a uno del brazo de quienes fueron arrojados a los pies de los caballos. VERDAD JUSTICIA REPARACIÓN



“EL TEATRO ES LA MÁS POLÍTICA DE LAS ARTES”: ENTREVISTA Y CONVERSACIÓN CON JUAN MAYORGA

“*The Theater is the Most Political of the Arts*”:
Interview and Conversation With Juan Mayorga

JOSÉ A. ZAMORA^{*}

joseantonio.zamora@cchs.csic.es

REYES MATE^{**}

reyes.mate@cchs.csic.es

JORDI MAISO^{***}

jordi.maiso@gmail.com

Juan Mayorga Ruano nació en Madrid, en 1965. Ha compaginado su dedicación a la Filosofía y a las Matemáticas con su trabajo teatral. En el ámbito de la filosofía ha ofrecido trabajos de enorme relevancia dedicados a la figura y el pensamiento de Walter Benjamin (*Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona 2003), pero también a los vínculos entre teatro y pensamiento, así como a la relación entre teatro, política y memoria. Cualquier reflexión sobre teoría crítica, arte y memoria en el ámbito iberoamericano pasa hoy por la obra filosófica y dramaturgica de Juan Mayorga. Sus obras teatrales, sus adaptaciones de textos clásicos y sus trabajos de dirección han obtenido un reconocimiento que viene a confirmar la calidad de su producción: Premio Nacional de Teatro (2007), Valle-Inclán (2009), Max al mejor autor (2006, 2008, 2009), Max a la mejor adaptación (2008), Premio Nacional de Literatura Dramática (2013) y Premio Europa de nuevas realidades teatrales (2016). Ha sido traducido y representado en los principales teatros europeos. En 1993 fundó junto a otros dramaturgos el Teatro del Astillero, que actuó como primer laboratorio de ideas y creaciones. En 2011 fundó la compañía La Loca de la Casa, con la que puso en escena una de sus obras más consideradas, *La lengua en pedazos* (2012), y también *Reikiavik* (2015). Su ya extensa obra ha sido recogida en una edición que alcanza hasta

^{*} Instituto de Filosofía, CCHS/CSIC.

^{**} Instituto de Filosofía, CCHS/CSIC.

^{***} Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid.

2014¹. Aparte de las dos mencionadas, quizás se podrían destacar las siguientes obras: *Siete hombres buenos* (1989), *Más ceniza* (1993), *El traductor de Blumemberg* (1993), *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *Animales nocturnos* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelin* (2005), *El chico de la última fila* (2006), *La tortuga de Darwin* (2008), *El cartógrafo* (2009) y *Famélica* (2014). Una colección de ensayos acaba de aparecer bajo el título de *Elipses*². En su trayectoria intelectual, creación y reflexión van de la mano, y eso le convierte en una figura especialmente significativa para el tema monográfico de este número.

La entrevista se ha desarrollado en dos momentos. En el primero tiene la forma de una entrevista convencional, en la que Juan Mayorga contesta a las preguntas de José A. Zamora. En un segundo momento se realizó una conversación sobre los temas de la entrevista, en la que participaron además Reyes Mate y Jordi Maiso y que adquiere el carácter de un intercambio entre todos los participantes.

ENTREVISTA

José A. Zamora [JAZam] – ¿Cuándo y cómo empiezas a escribir textos teatrales? ¿Cómo fue ganando el teatro peso en tu vida, hasta convertirse en tu principal actividad y vocación?

Juan Mayorga Ruano [JMayorga] – En los últimos años de mi adolescencia o primeros de mi juventud, además de novela y poesía, escribí dos obras teatrales tituladas "Albania" y "Los caracoles" que nunca he intentado publicar. La primera pieza que mostré fuera del ámbito familiar es "Siete hombres buenos", ya en los últimos años de la universidad. Lo hice mandándola a un par de premios, en uno de los cuales, el Bradomín para jóvenes autores, recibió un accésit que traía consigo la publicación del texto y que también hizo que me invitasen a participar en un taller de dramaturgia impartido por Paloma Pedrero en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, cuya sede era la desaparecida Sala Olimpia. En ese taller conocí, además de a Paloma, a otros jóvenes escritores que tenían una relación con el mundo del teatro que iba más allá de la vocación literaria: personas que, además de escribir para el escenario, lo habían pisado interpretando un papel, dirigiendo un espectáculo o colgando focos. Conociendo a esas personas, las cuales a su vez me

¹ Juan MAYORGA, *Teatro 1989-2014*. Madrid: La uña rota, 2014.

² Juan MAYORGA, *Elipses: ensayos 1990-2016*, Madrid: La uña rota, 2016.

llevaron hasta otras, poco a poco, sin dejar de ser un escritor, me fui convirtiendo en un miembro de la comunidad teatral, cada día más comprometido con ella y cada día más convencido del poder del teatro como arte de la reunión y la imaginación.

JAZam – Has sido profesor de matemáticas y te has doctorado en filosofía, ¿cómo se combina esto con tu labor dramaturgica? La filosofía, ¿es un lastre del que tienes que desprenderte para escribir tus obras? ¿Es una fuente de inspiración? ¿Son dos mundos paralelos? ¿Complementarios? ¿En conflicto? ¿Cómo has vivido el hecho de habitar estos mundos al mismo tiempo?

JMayorga – Las matemáticas, que descubrí en la adolescencia con una pasión que nunca me ha abandonado, me educan como dramaturgo. Porque si lo propio del trabajo del matemático es la búsqueda de la forma común que subyace a una infinidad de objetos aparentemente disímiles, ese esfuerzo de síntesis ha de ser también la marca de quien trabaje en cualquiera de los oficios teatrales, en los cuales ha de aspirarse siempre a expresar lo máximo con lo mínimo.

La filosofía es un plan de vida. En mi caso, ese plan atraviesa, y no podía ser de otra manera, mi teatro. No tengo que esforzarme por llevar la filosofía al teatro, puesto que éste, al darnos a examinar posibilidades de la vida humana, es inmediatamente filosofía. Y ocurre que el escenario puede a veces darnos a ver preguntas para las que el filósofo todavía no ha encontrado palabra. Como he escrito recientemente, el teatro nunca es más filosófico que cuando plantea ese tipo de preguntas. El teatro, he escrito también, no ha de buscar una filosofía que lo legitime, sino provocar una filosofía que lo prolongue.

En este punto me conviene aclarar cuanto antes que reconocer una misión filosófica al teatro no implica atribuir a su espectador una participación sólo, por así decirlo, mental. El teatro es una experiencia poética en que se ponen en juego, junto a razones, emociones, temores, sueños, espacios, tiempos, cuerpos –empezando por el cuerpo del espectador–. Ninguno de esos factores reduce al valor filosófico de la experiencia; al contrario, la ensancha.

JAZam – Tu relación con la filosofía pasa por tu larga amistad con Reyes Mate y por la significación que Walter Benjamin tiene para ambos. ¿Nos podrías hablar de esa relación y del peso que haya podido tener en tu teatro? Las investigaciones y los trabajos de escritura que cristalizan en la tesis doctoral sobre Benjamin

corren casi en paralelo con la escritura de tus primeras obras. ¿Había alguna relación entre ambas?

JMayorga – Es justo que utilices la palabra amistad para referirte a mi relación con Reyes Mate. Desde luego, mi teatro debe mucho a la asimétrica conversación que venimos sosteniendo desde hace treinta años, además de a la lectura de sus libros. En particular, varias de mis obras han nacido o se han alimentado de impulsos recibidos en el seminario “La filosofía después del Holocausto”, que él lideró. Me refiero, desde luego, a *Himmelweg*, pero también a *El cartógrafo* o *La tortuga de Darwin*. Y otras –entre ellas, *La lengua en pedazos*– tuvieron su origen en la Cátedra Santo Tomás, que él creó junto a Marcos Ruiz y Felicísimo Martínez.

En cuanto a Benjamin, su influencia sobre mi teatro –sobre sus temas, sobre sus estrategias, sobre sus fines– es decisiva. Lo es ya, desde luego, en algunas de mis primeras obras, empezando por *El traductor de Blumemberg*.

Acabo de publicar un libro, recopilación de ensayos, conferencias y artículos que he venido escribiendo desde 1990, y le he dado el título de *Elipses*. Esa figura, que describe el lugar geométrico generado por dos puntos llamados focos, me sirve como imagen de mi empeño teatral y filosófico, el cual empieza por, cuando se fija en un motivo, buscar otro con el que el primero haga elipse. Como es sabido, Benjamin utiliza la imagen de la elipse en su interpretación de la obra de Kafka, de modo que puede decirse que su influencia sobre mi trabajo alcanza incluso a la auto-comprensión de éste.

Cuando defino el teatro como una experiencia poética y contrapongo a un teatro del shock un teatro de la experiencia, sin duda estoy beneficiándome de la meditación benjaminiana sobre la “pérdida de la experiencia” en la modernidad.

También ha sido alimentada por Benjamin la presencia en mi teatro de traductores más o menos enmascarados. Me refiero, desde luego, a *El traductor de Blumemberg*, y también a *Himmelweg* y a dos piezas en que estoy trabajando: *La intérprete* y *El Golem*. Pero la comprensión benjaminiana de la figura del traductor ha influido no sólo en la construcción de esos personajes traductores, sino también en mi visión del adaptador de textos clásicos como un traductor entre dos tiempos y, en un sentido más amplio, en mi visión del teatro como un arte del desplazamiento, de la traducción, e incluso en mi visión de la comunicación entre seres humanos como una traducción que ha de ser no invasiva, sino hospitalaria, de la escucha.

La atención al pasado fallido y la búsqueda de una construcción escénica que, evitando el historicismo y la actualización, construya una cita en que pasado y presente se desestabilicen mutuamente, es fundamental en varias de mis obras –entre otras, *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* y *El cartógrafo*– e indudablemente han sido educadas por Benjamin.

JAZam – Uno de los seminarios más interesantes de los organizados en el Instituto de Filosofía del CSIC ha sido sin duda el que tú dirigiste a lo largo de varios años bajo el título de "Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo". ¿Qué balance haces de ese seminario? ¿Qué importancia das al diálogo entre filosofía y arte contemporáneo, especialmente filosofía y teatro?

JMayorga – Me alegra que tengáis un buen recuerdo del seminario "Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo". Cuando fui invitado por el Instituto de Filosofía a trabajar allí durante tres años, pensé que si podía hacer alguna aportación ésta era crear un espacio de conversación entre las gentes de la filosofía y las gentes del teatro, que a menudo pisan espacios comunes sin saberlo. El seminario, que partía de la convicción de que el teatro ha de ser pensado y hace pensar, reunía en cada sesión a un pensador que defendía una posición sobre un tema –por ejemplo, el antropólogo Francisco Ferrándiz presentó sus investigaciones sobre la teatralidad de la apertura de las fosas de la Guerra Civil– y a unos creadores teatrales que presentaban un trabajo escénico sobre un asunto próximo –en la sesión en que intervino Ferrándiz, la compañía Micomicón exhibió fragmentos del espectáculo *Santa Perpetua*–, todo ello con los correspondientes diálogos abiertos tanto a filósofos como a profesionales del teatro. Lo más importante, a mi juicio, fue que académicos y gentes de teatro se sentían desafiados a hablar en contextos en que no suelen hacerlo, que el diálogo resultó crecientemente rico y complejo y que se forjaron algunas alianzas –por ejemplo, la de Ferrándiz y Micomicón– que han perdurado.

En ese mismo espíritu de diálogo entre filosofía y teatro estoy ahora dirigiendo la Cátedra de Artes Escénicas de la Carlos III. Desde luego, creo que la filosofía no puede ignorar a ninguna de las artes, y a ninguna menos que al teatro.

JAZam – Has comentado en repetidas ocasiones que, en el origen de tu vinculación al teatro, primero como espectador y luego como dramaturgo, adaptador

o director, está la fascinación por la palabra, y especialmente por la palabra oída. ¿Qué crees que tienen la voz y la escucha, y la mediación corporal de ambas, que las hacen singulares e insustituibles? ¿Para qué dirías que son insustituibles la palabra y la escucha? ¿Qué piensas de la desconfianza en las palabras de autoras tan significativos para ti como Karl Kraus o Samuel Beckett? ¿Cómo puede escapar el teatro a la omnipresente y universal comunicabilidad que va de la mano de la más ramplona banalidad?

JMayorga – La palabra teatral, como ya subrayó Pier Paolo Pasolini, tiene un doble carácter: por un lado, es palabra escrita, por otro lado, es palabra pronunciada, “como las que intercambian dos hombres trabajando”. Ocurre que no hay dos seres humanos que pronuncien la misma palabra del mismo modo, que en esa pronunciación está el carácter de quien la pronuncia, que en la pronunciación la palabra se hace cuerpo. Y ocurre que esa pronunciación, si es escuchada, establece un vínculo entre quien habla y quien escucha, de modo que a través de la voz un ser humano actúa sobre otro –lo educa, lo amenaza, lo detiene, lo enamora...-. Ocurre que, a través de la pronunciación y de la escucha, un ser humano ingresa en otro.

Desde luego que hay que desconfiar de las palabras, y cierto que en éstas –ése es el diagnóstico de K. Kraus– puede incubarse la catástrofe. Pero ¿qué tenemos para examinar las palabras además de las palabras mismas? Desde luego, tenemos el teatro, que nos las da a escuchar y que nos da a ver lo que las personas hacen con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. No todo ello es destructivo. Al menos, eso creen algunos de mis personajes. En el protagonista de mi pieza *Los yugoslavos*, por ejemplo, es fundamental la convicción de que, así como hay palabras que condenan, hay palabras que salvan –si bien él no puede pronunciarlas-. Por otro lado, a todo mi teatro subyace la aspiración de despertar en el espectador envidia de lengua: la aspiración de hacerle consciente de su pobreza en lengua y de llevarlo a desear más palabra –y más palabra es más vida-.

En el escenario, todo elemento –un objeto, un espacio, un gesto...– ha de ser agónico. Desde luego, ha de serlo toda palabra. En el escenario, cada palabra ha de ser palabra de combate –de un personaje contra otro u otros o contra sí mismo-. Muchas de mis obras son combates. En ellas combaten discursos, pero también cuerpos. Son también combates en el espacio y por el espacio. En un combate, como en un auténtico diálogo, siempre aparece un tercero. Puede suceder que el espectador no se descubra –no se desdoble– en ninguno de los combatientes, pero

sí en ese tercero que va apareciendo, golpe a golpe, entre los brazos de los que pelean.

JAZam - Necesitamos las palabras para saber, para significar, para comunicarnos. Las usamos, nos servimos de ellas. La utilizamos como cuchillos, como martillos, como pistolas... Construimos y destruimos con ellas. Pero las palabras no solo nos sirven, también nos traicionan, nos superan, nos salvan de nosotros mismos. Una vez pronunciadas, dejan de pertenecernos y dicen más y otras cosas que no estaban en nuestra intención. De ello vive también el teatro. De un exceso que anida en las palabras, de promesas y amenazas que escapan a una primera pronunciación y escucha. ¿Tenemos todavía la capacidad de nombrar? Y si la hemos perdido, ¿podemos recuperarla? Tu teatro reflexiona continuamente sobre esta problemática. ¿Somos traductores de un lenguaje original perdido que combaten entre lo decible y lo indecible? ¿No es todo diálogo un intento de escuchar lo que el otro no es capaz de decir cuando nos dice algo?

JMayorga - No creo que seamos traductores de un lenguaje original perdido. Somos traductores los unos de los otros, y cada uno de sí mismo. Y como tales -y aquí sigo de nuevo a Benjamin-, podemos invadir el lenguaje del otro con nuestro propio lenguaje o abrir nuestro lenguaje a partir de los desafíos que nos ofrece el lenguaje del otro. Escuchar es difícil, conflictivo, dramático. Es difícil distinguir la voz del otro en medio de tanto ruido. Es difícil escuchar al otro sin adjudicarle nuestra propia voz. Y es difícil responderle apartando la palabra propia de la frase hecha.

JAZam - El teatro es un arte constitutivamente político. Tú sueles hablar de su carácter de asamblea, de reunión. Pero en una representación teatral no se decide nada, no se organiza ni se gobierna la ciudad. Como toda producción artística no puede eliminar aquello que, en cuanto arte, la separa de la vida política "real". Lo que quizás permite su libertad para la denuncia, el cuestionamiento, la interpelación, etc., ¿no es también lo que lo neutraliza, lo que le quita la seriedad y el peso de la verdadera decisión? ¿Cómo ves la dimensión política del teatro? ¿De qué manera está presente en tu actividad creadora? ¿Definirías tu teatro como teatro político?

JMayorga - La política no sólo se hace en los lugares donde se toman decisiones sobre la organización y el gobierno de la ciudad. Cuando, por ejemplo, contamos

un chiste que minoriza a la mujer, al homosexual o al trabajador inmigrante, o cuando lo escuchamos sin protestar, estamos haciendo política, así como hacemos política cuando protestamos contra ese chiste o cuando contamos un chiste que pone en ridículo al xenófobo, al homófobo o al misógino.

Desde luego, el arte tiene una capacidad para influir en la política. Cuando digo esto estoy pensando, por ejemplo, en “Los fusilamientos del 3 de Mayo” de Goya y en el “Guernica” de Picasso.

El teatro es la más política de las artes, y lo es por tres razones: porque se hace en asamblea, porque su autoría es colectiva y porque es arte de la crítica y la utopía –nos da a examinar lo que hay y lo que podría haber; en particular, nos da a ver lo que hacemos con las palabras y lo que podríamos hacer con ellas–. Todo el teatro es político. Desde luego, todo mi teatro es político, y lo es especialmente en piezas como *Animales nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin* y *Famélica*, por mencionar tres títulos que me vienen a mi cabeza en este momento.

JAZam – Hoy todo está sobreexpuesto. El mundo ha sido innumerables veces desenmascarado, sus vergüenzas están a la vista, y sin embargo... El gesto apocalíptico de mostrar la verdad ocultada y enmascarada, gesto del que vive la crítica, ¿no parece gastado, agotado? ¿No es más honesto celebrar la mentira? ¿Crees en la capacidad del arte y del teatro para mostrar aspectos de la realidad cotidiana-mente ocultados? ¿Para mostrar contradicciones y heridas? ¿Para provocar la reflexión? ¿Para cuestionar? ¿Para mover a la indignación o para luchar contra la resignación?

JMayorga – No todo está sobreexpuesto. Hay una parte del mundo que lo está, pero hay otra parte velada, enmascarada, que da sentido al teatro, cuya misión es la extensión de lo visible. Desde luego, esa extensión puede provocar reflexión, interrogación, indignación. Pero también puede provocar asombro ante la belleza del mundo, que está casi siempre oculta.

Hay una violencia que, a su capacidad de hacer daño, suma su astucia para invisibilizarse. Al mostrárnosla, el teatro nos pone en peligro, pero también nos defiende. La provocación debe ser una estrategia, nunca un fin. Por mi parte, nunca la he utilizado, así como siempre he intentado evitar la redundancia. No creo que el teatro tenga que convencer a nadie de nada. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la insuficiencia de cualquier respuesta. En este sentido creo que

Brecht es muy importante en la historia del teatro. Su legado político más importante es el imperativo de hacer de cada espectador un crítico. Pero él mismo traiciona ese legado cuando deja que alguna de sus piezas sea dominada por la intención pedagógica, que en Sartre es central.

JAZam – En *Cartas de amor a Stalin* abordas la compleja relación entre el arte y el poder. La crítica del poder parece más fácil cuando el poder puede ser personalizado y se trata de un poder controlador y represor. El poder en las sociedades modernas capitalistas posee más bien un carácter abstracto. Y la personalización es una tentación peligrosa, como nos muestra el antisemitismo. Pero, sobre todo, el poder penetra en nuestra propia constitución como individuos. No es meramente una instancia exterior. Es nuestro fantasma interior, por el que también nos sentimos atraídos o nos dejamos seducir, al menos en la misma medida en que nos rebelamos contra él. ¿Cómo te planteas la relación entre arte y poder? ¿Cómo intentas dar cuenta de ella en tu teatro?

JMayorga – Cada día me pregunto, como escritor y ciudadano, ¿quién escribe mis palabras? Esa pregunta anima una sospecha hacia cuanto escribo, digo o pienso. También hacia mi teatro. Y hacia las respuestas que entrego en esta entrevista. Cuando hablo del carácter peligroso del teatro me refiero a la posibilidad de que éste transforme al espectador. Ello puede suceder si el teatro le revela la dureza del mundo, pero también si le expone a su hermosura. Cuando el teatro –en general, el arte– nos hace ver la belleza de un gesto, de una frase, de una situación en cuyo valor no habíamos reparado, también entonces nos pone en peligro.

El teatro debe responder a los retos más agudos del presente. Es muy importante que la situación de los refugiados llegue a escena, pero hay que encontrar un modo de hacerlo específicamente teatral, política y moralmente útil y no redundante con lo que ya ofrecen los medios de comunicación. Un modo que, para empezar, discuta el sintagma “crisis de los refugiados”. ¿Cómo hacer un teatro que sea actual y, al tiempo, haga otra oferta que la que hace el periodismo? Brecht lo consiguió en *Terror y miseria del Tercer Reich*.

JAZam – Si el verdadero teatro ha de ser capaz de sembrar el conflicto en el corazón mismo del espectador, ¿qué significa para ti tener éxito?

JMayorga – Éxito es haber encontrado un medio con el que compartir tu asombro hacia el mundo. Éxito es que unos actores se reúnan en torno a un texto tuyo y luego abran su reunión a la ciudad. Éxito es encontrarse con un espectador que te diga que todavía está dándole vueltas a algo que le planteó hace años una obra tuya. Éxito es descubrir que dos espectadores inteligentes están discutiendo sobre una obra tuya, y cada uno consigo mismo. Junto a estos éxitos, podría dar una larga lista de fracasos, algunos de los cuales tienen la astucia de disfrazarse de éxitos. Yo siempre intento recordar a aquel personaje de Brecht que, preguntado sobre qué está haciendo, contesta: "Preparando mi próximo error".

JAZam – Toda producción y recepción del arte se produce hoy en el marco de lo que en la Teoría Crítica se conoce como industria cultural. Los productos culturales son unas mercancías entre otras muchas. Todo es posible y todo es digerible, siempre que exista para ello un mercado. ¿Cuál es tu visión al respecto? El arte como institucionalización social, ¿despierta tus recelos? ¿Te encuentras cómodo?

Es cierto que apenas hay un espacio exterior al mercado. Pero estaréis de acuerdo en que no es lo mismo, en una librería, vender *Dialéctica de la Ilustración* que vender *Autobiografía de Cristiano Ronaldo* –estáis de acuerdo; si no, ¿para qué estaríamos haciendo esta entrevista?-. El teatro es parte del mercado cultural y del entretenimiento. Pero por sus comparativamente modestas condiciones de posibilidad –lo único que requiere, finalmente, es un actor elocuente y un espectador cómplice–, es comparativamente menos dependiente del mercado que otras artes y tiene, por tanto, comparativamente, una responsabilidad mayor que otras artes.

Algunas de mis obras –entre otras, *Himmelweg*, *Hamelin*, *El chico de la última fila* y *El crítico*– proponen al espectador que reflexione sobre las estrategias, posibilidades y límites de la representación a que está asistiendo y de la representación en general, así como sobre el lugar en que se le pone a él, como espectador. En particular, *Hamelin* invita al espectador a meditar sobre los tres ámbitos de la producción, la escenificación y la recepción.

Intento que mi teatro sea al tiempo culto y popular, exigente sin ser elitista. Busco que converse con tantos y tan distintos espectadores como sea posible y, al tiempo, procuro no pensar en el espectador como en un cliente cuyas necesidades

debo satisfacer. ¿En qué medida consigo todo eso? En una pequeña medida, probablemente.

Acaso los condicionamientos del mercado me afecten más allá de lo que soy consciente. Pero creo que, hasta cierto punto, siempre he hecho el teatro que quería -si bien sé que el mercado condiciona qué quiero y qué no quiero-. Siempre aspiro a que mi teatro tenga una dimensión crítica. En todo caso, lo importante no es que la obra sea crítica, sino que lo sea su receptor.

JAZam - El texto teatral es un elemento al servicio de la representación. Lo central en el teatro es el momento de la escenificación. El director, los actores, etc. se sirven del texto para crear algo que ocurre en un lugar y un tiempo singulares. ¿En qué medida intentas incorporar en tu creación esta centralidad del acontecimiento teatral? ¿Cuál es tu relación con el resto de personas que intervienen en la tarea de poner en pie una obra de teatro? ¿Dirías que toda obra es como una especie de cantera en permanente trasiego? ¿Hay un ir y venir entre las puestas en escena y la escritura?

JMayorga - Cuando escribo un texto teatral, quiero que despierte el deseo de teatro. Escribo para provocar ese hecho social que es el teatro. Los textos, desde su puntuación misma, están concebidos no para el lector solitario, sino para un actor frente a un espectador.

Estoy en permanente conflicto con mis textos, que son afectados por lo que me ocurre en la vida y, desde luego, por sus puestas en escena. Éstas me empujan una y otra vez a reescribirlos. En particular, las obras que yo mismo he dirigido -*La lengua en pedazos* y *Reikiavik*-, han sido intensamente afectadas por lo ocurrido en la sala de ensayos y por el encuentro con los espectadores.

JAZam - En algunas de tus obras tenemos la impresión de que pretendes provocar no solo la reflexión y la imaginación de los espectadores sobre el asunto de la obra, sino también sobre el hecho teatral mismo, sobre lo que está ocurriendo en ese momento en la puesta en escena, sobre lo que significa ser espectador, actor, etc. Como si quisieras romper el hechizo que hace desaparecer el proceso de creación y producción en el resultado. De ahí las interrupciones, las suspensiones, las quiebras... o algo que podría describirse como teatro dentro del teatro. Si es así, ¿qué persigues con esto?

JMayorga – Por decirlo otra vez con Brecht, se trata de hacer de cada espectador un crítico. Sin la complicidad del espectador, el teatro no tiene lugar. Porque el teatro no ocurre en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Sólo la imaginación cómplice del espectador hace que un actor se convierta en Segismundo, una zona iluminada en un castillo polaco, un relincho en el caballo del que ha caído Rosaura.

El teatro en que creo y que escribo espera mucho del espectador. Tratar a éste como un cómplice que participa en la creación del espectáculo y no como un cliente que lo consume tiene un valor, creo, moral y político. Acaso la obra en que pido más al espectador, pero también le entrego más, sea *Reikiavik*.

El teatro puede mistificar, enmascarar, ofrecer al espectador una autoimagen indulgente o incluso embellecedora. Debe hacer lo contrario, pero eso es difícil.

JAZam – Has dedicado una obra a esa figura que actúa de alter ego del dramaturgo, el director y los actores: el crítico. ¿Es un mero prescriptor para un público necesitado de tutela? ¿Completa de algún modo el acontecimiento teatral? ¿Qué cabe esperar de esa labor? ¿Es significativa para ti?

JMayorga – Que uno escriba una obra no significa que la comprenda –ni que sea realmente capaz de escribirla–. Yo necesito de otros que me ayuden a comprender lo que he escrito e incluso a reescribirlo. Yo de cada crítico –de cada lector y de cada espectador– espero que me ayude a comprender la obra y a reescribirla. Como lector y espectador, confío en algunos lectores y espectadores –llamémosles críticos– que me ayudan a constituirme en crítico de las obras que leo o a las que asisto.

JAZam – La capacidad emancipadora del pasado frustrado es uno de los legados intelectuales más hermosos que nos ha dejado Walter Benjamin. La memoria posee para él un potencial crítico que pocos saben reconocer. Y la memoria va unida a la interrupción del curso catastrófico de la historia y, por lo tanto, a poner fin a la injusticia histórica. Sobre todo esto has reflexionado en tu libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Pero ¿de qué modo se ha convertido en un eje central de tu teatro? Si dejamos de lado el peligro de las etiquetas, ¿crees que la memoria en sentido benjaminiano es la matriz principal

de tu teatro? ¿Puedes desmentir el *dictum* de que la historia siempre la escriben los vencedores?

JMayorga – Benjamin me ha educado en la convicción de que la memoria del pasado fallido es el más importante de los conocimientos, el más útil para el presente. Esa convicción está en la base de varias de mis obras, entre otras *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* y *El cartógrafo*. En efecto, la representación teatral –cuya materia fundamental es el tiempo– es una interrupción del continuum temporal. La he comparado con la cueva de Montesinos, en la que don Quijote dice haber vivido días y noches cuando Sancho, que se ha quedado fuera de la cueva, le informa de que sólo han transcurrido un par de horas. En el teatro, en un par de horas puedes vivir la ascensión y caída de Macbeth.

Todo cabe en la cueva teatral. También que aparezcan momentos y personajes del pasado. Pero, a mi juicio, el teatro no puede ofrecer la redención de los vencidos, ni la reconciliación entre el presente y el pasado. Esta reconciliación y aquella redención sólo serían ilusorias. Es la desaparición de los vencidos, su ausencia, lo que el teatro ha de hacer sensible, y es la imposibilidad de reconciliación –el conflicto irresoluble entre el presente y el pasado fallido– lo que el espectador ha de experimentar. Parafraseando a Benjamin, habría que hacer un arte que la barbarie no pudiese utilizar, siendo consciente en cada momento de que cualquier pieza de arte puede ser convertida en herramienta de la barbarie.

JAZam – No cabe duda que el teatro tiene una capacidad singular para darle la voz a las víctimas. Puede traer aquí y ahora cualquier acontecimiento del pasado, recuperar en el escenario a cualquier persona. Incluso la escena del crimen puede volverse actual. Pero esta capacidad esconde un peligro, el de ocultar la ausencia, saltar el abismo que abre la pérdida. Producir la ilusión de que se ha reparado el mal irreparable. Y junto a esto, suplantar a la víctima. Usurpar su voz simulando que se le da de nuevo. ¿Cómo intentas afrontar estos problemas, de los que eres consciente, en su teatro?

JMayorga – Hay que empezar precisamente por reconocer que el teatro no podrá dar voz a la víctima, ni reencarnarla. Lo que sí podrá, con enorme esfuerzo, es construir una experiencia de su silencio y de su ausencia. Podrá construir una experiencia de la pérdida. No podrá reconciliar el presente con el pasado, pero sí mostrar que el presente se construye sobre pasados fallidos y vive en conflicto con ellos.

Todas esas advertencias contra la representación del Holocausto han de ser tenidas en cuenta, pero nunca han de servir como pretexto para eludir el deber de llevar al escenario la memoria del Holocausto. Como he dicho alguna vez, el escenario no puede ser cedido a los que niegan el Holocausto, a los que desprecian a las víctimas o a los que son comprensivos con los verdugos.

En su terrible oscuridad, Auschwitz es el foco más poderoso que tenemos para orientarnos. Para orientar nuestra mirada hacia el pasado –en la medida en que Auschwitz todo lo resignificó– y para orientar nuestra mirada en el presente –en la medida en que nos ayude a reconocer formas presentes, más o menos invisibilizadas, de dominación del hombre sobre el hombre–. No puede ser representado, puesto que no puede serlo su centro: el horror de la cámara de gas. Y, sin embargo, es necesario y urgente hacer un teatro contra Auschwitz en que el espectador haga experiencia de la ausencia de la víctima, que excluya su identificación con ésta y que le permita reconocer su propia afinidad con el verdugo.

CONVERSACIÓN

JAZam – A raíz de lo que dices en la entrevista sobre la genuina posibilidad que brinda el teatro de pronunciar lo impronunciable, de actuar como un ágora social especial en la que se puede decir lo que en otros espacios sociales no se quiere decir o no se quiere escuchar, un espacio en el que recuperar y hacer visible lo que es silenciado, he pensado en la forma como trabajas con algunos de tus personajes, con aquello que a cada uno le cuesta trabajo reconocer en sí mismo, lo que uno no quiere admitir de sí mismo, que cree que no le pasa o le puede pasar. Me gustaría retomar la cuestión de las posibilidades que ofrece el teatro para decir y decirse, tanto individual como socialmente, lo impronunciable.

JMayorga – Me gustaría comenzar diciéndoos que os agradezco esta oportunidad y que voy a intentar aprovecharla y conversar con vosotros de un modo como no suelo hacerlo con la prensa. No es una cuestión de sinceridad, sino de que estar con vosotros que sois filósofos y amigos probablemente cree un marco adecuado no tanto para dar respuestas a unas preguntas, cuanto para continuar una búsqueda que me ayude a aclararme a mí mismo.

Lo que dices me importa mucho y llama la atención, en lo que a la palabra se refiere, sobre dos cuestiones diferentes. Por un lado, el hecho de que en el teatro se

pueden escuchar frases y palabras que atraviesan nuestras vidas pero que no pronunciamos; pero, por otro lado, también podemos escuchar frases y palabras que pronunciamos una y otra vez y sobre las que es posible provocar un asombro. Voy a intentar explicarme, aunque lo haga torpemente. La situación teatral es una situación extraordinariamente privilegiada. Es una situación en la que hay unas gentes que se sientan o están ahí con una disposición, en principio, de escucha o de atención a lo que se dice, y en este sentido hay una exposición a la palabra, a lo que la frase comunica y también a cómo es pronunciada. Recordemos, y a ello aludo en cierto momento de la entrevista, porque es una expresión muy interesante de Pasolini en su manifiesto, que la palabra teatral tiene ese doble carácter de que es palabra escrita, pero al mismo tiempo es palabra pronunciada. Como las palabras, dice Pasolini, que se intercambian en el trabajo o cuando uno va a buscar agua a la fuente y, en este sentido, la ocasión teatral permite que escuchemos frases que nos dicen cotidianamente. Voy a compartir con vosotros una expresión que es muy burda y que escuché ayer, nada solemne, pero que anoté inmediatamente en mi cuadernillo. Para mí estar en el transporte público es un festín por las cosas que se dicen y se escuchan. Una persona contestó a otra: “No sigas diciendo gilipolleces”, pero el otro lo único que le había dicho era: “¿No vas a ir a ver a mamá?” Había una extraordinaria violencia en esa expresión. Había una actitud de censura..., no vuelvas a ir por ahí, no vuelvas a hablar del tema. El teatro te permite construir una situación en la que esa frase, que puede pasar desapercibida, de pronto resuena, y te preguntes si tú mismo pronuncias frases así, o las escuchas, amenazas o te amenazan, etc. Incluso frases tan banales como “se va a quedar buena tarde”, y otro dice “pues daban lluvia”, en teatro tienen una resonancia, y tenemos la posibilidad de exponer el genio de la lengua y cómo estamos atravesados por palabras y cómo usamos las palabras.

JAZam – ¿Dirías que generan una extrañeza frente a lo que es corriente o cotidiano y, de esa manera, permite hacerlo consciente, reflexionar sobre ello?

JMayorga – Y hay estrategias dramáticas para ello. En la obra *Famélica*, recientemente estrenada, hay expresiones de la jerga marxista que, puestas en la boca de un miembro de un consejo de administración, de pronto, tienen otro valor. Si desplazas las palabras de contexto, lo que quedan son las palabras. El escuchante observa las palabras. Y utilizo la expresión relacionada con la experiencia visual an-

tes que con la experiencia auditiva. El teatro me da a ver cosas que digo y cosas que se dicen y para qué se usan esas palabras. Algo así intento en obras como *El chico de la última fila* o *El arte de la entrevista*: poner al espectador ante su propia palabra o ante la palabra que cotidianamente lo rodea.

Creo que algunas de mis obras son obras sobre el lenguaje. O sea, son obras cuyo asunto es el lenguaje. Lo es *El traductor de Blumemberg*, porque es una obra sobre cómo la barbarie cambia de lengua. *Cartas de amor a Stalin*, porque trata sobre el enmudecimiento de un escritor. La obra comienza con Bulgákov escribiendo a Stalin y concluye con Stalin ocupando con su monólogo el espacio doméstico. *Palabra de perro*, que es una versión muy libre del *Coloquio de los perros* cervantino, en que Berganza, de un modo distinto que en el original cervantino, siendo capaz por fin de hablar y de contar la vida a otro o contársela a sí mismo, de algún modo se descubre como un ser humano animalizado y siente que su animalización ha comenzado precisamente por su desposesión de la palabra. *Últimas palabras de Copito de Nieve* es una obra sobre el lenguaje desde su mismo título. Es la palabra de un moribundo. *Hamelin* es una obra en la que se enfrentan versiones, en la que se enfrentan discursos. Es una obra sobre la palabra, sobre cómo acerca de un acontecimiento que nos es opaco, se enfrentan distintas versiones entre quienes pueden proferirlas. Y, en el centro, está el silencio de los niños. Los niños no hablan y otros hablan por ellos. La pobreza de la familia de Josemari empieza por su pobreza lingüística, porque no tiene una lengua con la que construir su experiencia, hasta el punto de que cuando por fin se reúnen en la Escuela Hogar no saben más que decir banalidades. Les ha pasado algo tremendo, pero no tienen palabras para dar cuenta de ello y para compartirlo. *El chico de la última fila* es el descubrimiento del lenguaje como espacio de salvación personal para alguien que era un arrojado en el mundo. Claudio es un muchacho que de pronto descubre la palabra como transformadora y como creadora de un mundo alternativo. *La tortuga de Darwin* tiene también algo que ver con lo que hablaba sobre *Palabra de Perro*. Harriet habla y probablemente esté inventando un pasado, pero también descubre la palabra como transformadora del mundo y de sí misma. *La paz perpetua* es una obra en la que se examinan palabras. Por ejemplo, se examinan la palabra *terrorismo* y la palabra *tortura*, y el modo en que el poder construye ciertas palabras. *La lengua en pedazos* es una obra cuyo espacio de conflicto es la lengua misma: qué se puede decir y qué no se puede decir. Y de algún modo el inquisidor intenta dominar la palabra de Teresa,

ajardinar la palabra salvaje. Y la palabra fundamental en disputa es “Dios”: a qué llamamos Dios y a qué podemos llamar Dios. *Los yugoslavos* es una obra sobre el lenguaje en la medida en que un camarero, un hombre que siente que su palabra no le llega para salvar a su mujer, que se está hundiendo, desafía a un cliente y le pide que hable a su mujer para salvarla. Es una obra sobre la esperanza en la palabra. *El arte de la entrevista* es una obra sobre la palabra en la medida en que hace ver cómo la cámara, de algún modo, transforma las palabras y cómo cada uno de sus personajes se relacionan con ellas. Y, finalmente, *Famélica* es una obra en la que el lenguaje de la tradición marxista es desplazado a un lugar insólito, y de algún modo eso hace que brille de otro modo.

JAZam – Por lo que comentabas de la frase escuchada en el transporte público, en una situación corriente uno quizás no percibe la violencia que hay detrás de una expresión. Pero, cuando la sitúas en un escenario, el espectador tiene la capacidad de percibir eso que acompaña a la frase, que es la violencia que se esconde detrás de ella y que en las situaciones corrientes te pasa inadvertida.

JMayorga – El decir es una acción. Cuando dices: “no digas gilipolleces”, no estás simplemente expresando una información, estás haciendo algo al otro. Esos decirs que son haceres son los propios del teatro. El cual puede hacernos ver lo que hay debajo de las palabras, y también dar expresión a aquello de lo que en la vida cotidiana nos prohibimos hablar, tal como nos mostraron los maestros griegos. Lo más importante que presentan Esquilo o Sófocles es eso que está dentro de nosotros y no expresamos, de modo que en la situación singular del hecho teatral podemos ver a una mujer que amenaza a un hombre con hacerle lo peor si la abandona o nos encontramos a un hombre que teme haber matado a su padre. Asesinar a los hijos, matar al padre, dejar desenterrado al hermano... todo eso son grandes miedos, sueños, pasiones que, desde los griegos, el teatro nos da a ver. La manipulación de Segismundo por su padre, el asesinato del Comendador por el pueblo de Fuenteovejuna –no solo matan al tirano, lo destrozan físicamente, le destrozan el rostro– ... El teatro nos da a ver miedos y deseos latentes cuya expresión es tabú en la vida cotidiana.

Reyes Mate [RMate] – En lo que describías al principio, parece como si espieras las palabras. Pareces evocar el gesto de Karl Kraus espionando las palabras que salen por la noche de las linotipias. Pero, ¿qué te guía? Hablabas de que en el teatro se

crea un clima de hospitalidad, pero rápidamente yo he pensado que hospitalidad proviene de la palabra *hospes*, en la que está encerrada la noción *hostis* (enemigo); puede, por tanto, encerrar en sí también lo hostil. El público acoge, pero critica. La filología te ayuda, de alguna manera, a ver la riqueza de la palabra. Pero, ¿es la filología o es la sospecha? ¿Es más bien el convencimiento de que las palabras han sido dichas muchas veces y, por tanto, almacenan muchas experiencias? ¿Es el hecho de que existe un proceso de jerarquización de los significados, de que hay experiencias que reprimimos, que marginamos, y que al final sobreviven los usos de las palabras más “convenientes”? En fin, ¿qué es lo que te guía en el espionaje?

JMayorga – Mi formación en mi infancia y adolescencia probablemente fue muy insuficiente, muy precaria. Lo que quiero decir es que yo fui a un colegio que probablemente no era el mejor organizado de España... Cuando veo ahora lo que aprenden mis hijos..., qué poco aprendí yo, salvo de algunos profesores con los que por suerte te cruzabas. Pero sí es verdad que en mi casa había un respeto por la palabra. Por un lado, estaba la biblioteca de mi padre, que era una figura muy dominante. Por otro, está la experiencia que hice como escuchante de mi padre, que leía en voz alta, y eso probablemente sí fue un extraordinario privilegio. Eso me dio una sensibilidad para la palabra pronunciada. Esa sensibilidad y atención me ha acompañado y ha crecido con mi encuentro con el teatro. Yo no hablaría de espionaje, en el sentido de que yo no salgo a capturar frases. Pero sí es cierto que atiendo a ciertas expresiones y ciertos modos de decir, y te pondré un ejemplo. A mí el teatro me ha dado un medio muy rico y al mismo tiempo muy complejo y sencillo, tenso y ligero, que me permite precisamente atender a lo que se dice a mi alrededor y explorar con mi imaginación ese mundo de las palabras. El otro día en la frutería de mi barrio asistí casualmente a un diálogo. Una viejecita dice a la frutera: “Si viniera mi segundo compraría fresón”. Al minuto repite la frase y le dice la frutera: “Claudina, yo no sé si va a venir tu segundo”. Creo que se trata de un intercambio extraordinario. Qué deseo no habrá en esa mujer, el deseo de que venga su segundo (entiendo que su segundo hijo), al que le debe de gustar el fresón, y no lo compra porque es posible que con su economía no pueda, ... Qué anhelo tan extraordinario no habrá en esa mujer, qué deseo; su deseo de que venga ese chico a comer con ella debe ser extraordinario y lo comparte con la frutera... Ahí hay algo que está en las palabras y que va mucho más allá de las palabras. A mí esa situación me produce emoción, me produce una emoción que, si yo intentase compartirla a

través del ensayo, no sabría hacerlo; pero, por otro lado, siento el desafío de construir una situación teatral que recoja ese momento, que descargue y que lleve al espectador a sentir algo ante esa situación, le lleve a preguntarse por quién es ese segundo hijo y dónde estará... A mí eso me resulta muy poderoso. Finalmente, uno escribe de lo que no entiende, uno siente que hay ahí algo importante en juego sobre la vida, sobre la relación entre las personas, y lo único que hace es, de algún modo, compartir esa experiencia y acaso extenderla. Entonces no hay una actitud de espionaje, sino probablemente una actitud de escucha, de hospitalidad hacia las palabras.

JAZam – De todos modos, una cosa es que tú salgas a la calle intentando robar palabras –evidentemente no se trata de eso– y otra cosa es la actitud, que vale para otras situaciones y que yo llamaría de una atención agudizada hacia aspectos que a otros nos pasan desapercibidos. Y, si me permites, esto quizás tenga que ver con un sentido kairológico o benjaminiano del tiempo, del ahora, un instante en el que se puede producir una novedad que cambie el curso de las cosas. Hay momentos en que se produce una cita con algo que, como tú decías, a lo mejor cambia la vida de esa persona, pero la verdad es que muchas veces pasamos por la realidad de una manera tan rápida, con la velocidad en que vivimos, que se nos escapan esas citas. Quizás a lo mejor tu trabajo con el teatro te ha generado esa agudeza perceptiva, no sé cómo llamarlo, y es un plus de atención.

RMate – Estoy de acuerdo con esa observación que haces y quizás tenga que ver con la diferente actitud que adoptamos los filósofos y los dramaturgos. En un seminario tú llevas un discurso y vas integrando lo de los demás, vas juzgando a los demás, conforme al discurso que tú ya tienes. Por el contrario, Juan Mayorga se va haciendo una idea después de escuchar o de observar. Es mucho más creativa la actitud del dramaturgo que la del filósofo. Este último lleva su discurso y el dramaturgo lo construye.

JMayorga – Mi actitud con respecto a los demás tiene que ver con el hecho de que, como dramaturgo, sé que tengo la misión de defender y atacar a cada uno de mis personajes. Y eso hace que probablemente también, cuando estoy escuchando, pueda adoptar la actitud contraria a aquel que dice que escucha y, al mismo tiempo, está completamente poseído por el rechazo o la identificación. Creo que el teatro sí me educa en eso, en una atención al detalle y a la complejidad de cada uno

de los hablantes. Hay algo que además está inmediatamente ligado a ese *kairos* al que aludías y es precisamente la pronunciación. Si a los que estamos aquí nos piden que leamos el mismo fragmento del Romancero Gitano de Lorca, cada uno lo hará de forma diferente.

La voz humana es impresionante, es como una huella digital de cada uno de nosotros. Cada voz da un carácter al texto. Al pronunciar un texto lo actualizamos de una forma siempre distinta. En la pronunciación aparece el "Jetzt-Zeit" (el Ahora), aparece la ocasión, la posibilidad de que una frase mil veces leída, mil veces escuchada, de pronto te sorprenda, te impresione. Eso es algo que consiguen los grandes actores. Con esa frase, "si viniera mi segundo compraría fresón", hay actores que podrían hacer algo memorable. Parte de nuestro trabajo en el teatro consiste en extender la sensibilidad de las personas, extender su capacidad de percepción y su memoria, extender su atención. Muchas frases cotidianas son expresiones extraordinariamente cargadas, así como lo es poner una mano en el hombro de otro o darle la espalda o hacerle una caricia. El teatro puede hacer que nos fijemos en ello, que atendamos, y puede ocurrirnos que cuando la escuchamos en el teatro, la frase "Si supiera que vine mi segundo..." nos haga pensar en nuestra propia madre o en nosotros como padres, o en quienes nos esperan y en quienes esperamos; y cuando eso ocurre, cuando de pronto una frase tan pequeña puede provocar esa conmoción y ese examen inmediato, se produce una iluminación, aparece un foco, que no se si te orienta o te desorienta, quizás te puede desestabilizar, pero en todo caso extiende la vida.

RMate – Volviendo a la pregunta, lo que pones de manifiesto es la capacidad que tienes de ver posibilidades en una frase o en una situación... ¿Tienes la capacidad en ese momento de ver las posibilidades de una frase o tienes un presentimiento y luego las desarrollas?

JMayorga – Seguramente hay muchas frases extraordinarias que me pasan desapercibidas. El creador que ha tenido mayor sensibilidad para ver lo que hay en cada frase es el gran Chejov, que ha orientado buena parte de la dramaturgia contemporánea. No en balde, como sabéis, Chejov era médico y decía que para él la medicina era la esposa y el teatro la amante. Y no es insignificante que fuese médico y estuviese con esos cuerpos heridos y esas gentes con miedo, que en determinados momentos podían expresarle cosas que acaso no expresaban fuera del gabinete

médico. Y él estaba atento a los relatos, a las descripciones que hacían de su vida cotidiana. Creo que es el gran maestro de la actitud hospitalaria hacia la voz del otro y de la escucha de esa pequeña frase cotidiana que puede ser extraordinaria.

En ocasiones uno siente que en una frase puede haber toda una obra. Creo que la hay en la frase de las fresas, aunque muy probablemente yo nunca llegue a escribirla. En otras ocasiones te impresiona una frase y después tarda tiempo en fecundar, porque se queda en algún sitio de tu memoria y más tarde se encuentra con otra situación que has construido o que imaginas; y de pronto esa frase explota precisamente porque la desplazas del lugar de donde la escuchaste. Esto tiene algo que ver con la noción de elipse que he compartido con vosotros. En alguna medida nosotros estamos ahora haciendo una elipse, pues estamos hablando en una revista filosófica de asuntos que, al menos del modo como nosotros lo estamos haciendo, no suelen aparecer en una conversación filosófica. La anécdota de lo que me pasó en la frutería es extraña en una conversación filosófica. En ocasiones la elipse, ese espacio geométrico construido a partir de dos puntos distantes que llamamos focos, aparece precisamente cuando llevas un discurso o una frase a un lugar inesperado, a un lugar donde no suele pronunciarse. Ahí inmediatamente surge la elipse. En resumen, a veces una frase te hace pensar en toda una obra; en otras ocasiones tomas la frase y la llevas a otro lugar y dices ¡anda! Y eso tiene que ver con distintas estrategias más o menos conscientes o inconscientes de mi teatro.

JAZam – Cuando en la entrevista te refieres precisamente a la relación de las matemáticas y el teatro, dices una cosa que me parece muy interesante: que las matemáticas te ayudan a eliminar lo superfluo, es decir, a quedarte con poco... Lo comento porque ese trabajo con la palabra no consistiría tanto en encontrar o atrapar la palabra cuanto en el esfuerzo por eliminar las palabras superfluas. Porque en el flujo incesante y continuo de la comunicación, en su continuidad y despliegue, cada momento anula al siguiente. Lo convierte rápidamente en pasado. Lo condena al olvido o lo hace insignificante. Ese flujo constante de palabras, en el cual vivimos inmersos, lo iguala todo, anula lo significativo. Entonces ese esfuerzo por eliminar lo superfluo es un trabajo genuinamente teatral para que la palabra alcance relevancia.

RMate – Me gustaría que poco a poco fuéramos hablando de la relación Filosofía-Teatro. Pero, cuando te oigo hablar de esa importancia que tiene para ti el lenguaje

matemático, la verdad es que me sorprende mucho, porque uno pensaría que esa sobriedad y esa precisión debería ser más algo de la Filosofía. El teatro tiene bula en ese sentido. El recurso a la imagen, a la representación, debería hacerte más generoso, digamos, en la aproximación, en el uso incluso de lo superfluo. Y sin embargo, tú practicas el arte al contrario. Lo que, digamos, me interpela como filósofo. Yo creo que la filosofía se pierde en palabras. Y conforme se avanza en las pocas cosas de las que sabe menos, pues uno va viendo que lo más apasionante que te puede ocurrir, por lo menos a mí, es volver sobre cosas sobre las que ya has escrito y realizar ese trabajo de pulir, de precisar, de sobriedad; esta es precisamente la tarea que te satisface, es como el camino bueno. Hago simplemente la observación de que esa importancia de las matemáticas, de la precisión lingüística, no solamente es válida para el teatro, sino que debería ser cosa de cualquier pensamiento filosófico.

JMayorga - Hay varias cosas que se me ocurren a este respecto. Es cierto que yo vivo en una relación permanentemente conflictiva con mis textos. No se trata simplemente de la insatisfacción del perfeccionista, sino que me parece algo propio de mi trabajo estar en una actitud de constante sospecha frente a ellos, aspirando siempre a una expresión más poderosa, más intensa, más tensa. Recientemente he tenido en escena *Animales Nocturnos*, y durante los días de representación yo he seguido reescribiendo y ofreciendo a los actores modificaciones que para mí son muy importantes. Junto a esta experiencia en *Animales* podría poner otros muchos ejemplos. Por lo demás, he dicho alguna vez que la reescritura precede a la escritura, porque cuando uno escribe ya ha desechado dos o tres expresiones en su cabeza, ¿no es cierto? Cuando uno llega a escribir una frase, ya ha descartado tres. La reescritura precede a la escritura, y al escribir lo que estamos haciendo es construir fantasmas y palimpsestos. Yo siempre digo además que escribo a la búsqueda de un adaptador. Como yo mismo (y eso tiene que ver con el *kairos* de nuevo) me he atrevido a adaptar textos ajenos (algunos extraordinarios, como *El rey Lear* o *La vida es sueño*), me sorprende la actitud de autores que se indignan porque un director les ha modificado una línea. Esa me parece una actitud muy antidialéctica. Uno ha lanzado un envío (un texto), que luego será apropiado de formas distintas en distintas comunidades, por distintas gentes. Como en distintos lugares se escucha el genio de la lengua de distinto modo, el texto llegará a distintos lugares de distinto modo. Y esto me lleva al viejo Aristóteles y a la sección séptima de su *Poética*, donde

él dice algo extraordinario (que aparece por cierto citado en mi obra *Himmelweg*). Lo que viene a decir Aristóteles es que nuestro trabajo en el teatro se desarrolla entre dos umbrales de complejidad. Por debajo de cierto umbral, la imaginación desatiende porque lo que ve en escena le parece obvio y se aburre. Por encima de cierto umbral, la imaginación desiste porque se siente abrumada. La observación de Aristóteles es extraordinaria porque caracteriza al teatro como algo que sucede en la memoria y en la capacidad de asociación del espectador. En este sentido, mi trabajo, pero también el del escenógrafo, el del iluminador y desde luego el del actor, ha de ser extraordinariamente sobrio, y eso no tiene por qué conducir a una teatralidad áspera. Tú incluso puedes querer en un determinado momento desbordar al espectador, hacer que el espectador se sienta abrumado, pero has de controlar ese proceso, todo ha de responder a una decisión tuya. Os recuerdo la conocida expresión “el folio lo soporta todo, el escenario no”. El lector de una novela o de un tratado puede abandonar hoy su lectura y reanudarla dentro de tres meses. El hecho teatral está ocurriendo ahora y aquí, y no hay notas a pie de página ni paradas en las que tomar aliento. Y eso tiene que ver con la precisión de las matemáticas.

JMaiso – Volviendo atrás, al tema de la palabra, la impresión que tenía al hilo de lo que habéis comentado los tres era que esos momentos de la comunicación o de la experiencia en la que el lenguaje y la gestualidad aparecen como un instrumento transparente, llevados a otro contexto (y concretamente a la escena), donde el espectador no necesita sus defensas, sus automatismos, su principio de realidad, porque está fuera de la escena, la está contemplando, de repente todo eso que consideramos frases inocuas, se vuelve algo que es mucho más que comunicación, aparece como algo que nos hacemos unos a otros, es decir, algo más que un lenguaje puro en el que se transmiten informaciones. Esto permite que la vida, eso que normalmente damos por descontado, y que no nos damos cuenta que hacemos y que nos hacemos, la experiencia cotidiana, por así decirlo, cobre espesor. Y eso me parecía muy interesante a la hora de convertir al espectador en crítico (como decías en la entrevista citando a Brecht), porque no solamente lo conviertes en crítico de la obra teatral, sino que de alguna manera se está alimentando una crítica capaz de dar densidad a la experiencia, al lenguaje, a la gestualidad, a la vida. Eso me parece que tiene un potencial enorme, y creo que es algo que funciona.

JMayorga – Entiendo lo que dices como llevar más allá del espacio teatral el mandato brechtiano de hacer de cada espectador un crítico, de forma que se convierta incluso en crítico de su sociedad y de su propia vida, es decir, que el teatro le haga estar atento, aumente su sensibilidad, su capacidad de asociación, su capacidad de pensar otras vidas, que le empodere para, por qué no, enriquecer la vida cotidiana y la vida social. Me parece una idea muy poderosa y está vinculada a eso de que hablaba antes. Creo que la pequeña misión del arte en general, muy en particular del teatro, consiste en hacer que el espectador se fije más. El teatro debería ayudarte a que te fijes, por ejemplo, en la fealdad o en la belleza de un momento. Debe hacer que, de pronto, sientas emoción ante un momento que te pasaba desapercibido o que descubras que en un gesto mil veces visto hay amistad o enemistad, lealtad o traición, cobardía o heroísmo. Cuántas veces, sin darnos cuenta, estamos rodeados de vida empequeñecida o nosotros mismos la empequeñecemos, y somos de algún modo torturadores o reductores del otro. Y este sentido es verdad que el teatro tiene también, si quieres, una función resignificadora. Puede ocurrir que un espectador de algún modo comprenda algo que no había comprendido en su momento, que se convierta en crítico en su propia vida o comprenda a los otros y a sí mismo como no lo había hecho antes.

RMate – Si te parece podemos empezar a hablar sobre la relación entre filosofía y teatro. Si la palabra en el teatro es representación y en la filosofía es concepto, quizás podríamos preguntarnos por el alcance y los límites de la representación. La representación, por un lado, evoca una categoría relacionada con la imagen, con la plasticidad, y, por tanto, algo alejada del concepto, que es una abstracción de la realidad, y también del hecho, de la facticidad de la que se apodera la ciencia. La representación tiene ese poder de trascender lo abstracto y también lo fáctico. Pero, por otro lado, la representación también lleva consigo la idea de presente, de hacer presente lo ausente. Si las diferencias fueran esas, ¿cuáles son las posibilidades y los límites de la representación? Las posibilidades son evidentes. Es acercarte a lo indecible. Yo veo en la representación la posibilidad de acercarte, de insinuar lo ausente, y esa sería su riqueza. Y, por otro lado, están los límites, tal como tú te planteas en *Himmelweg*, cuando te acercas al horror. ¿Qué es lo obscuro, lo que no se puede llevar a escena? ¿Todo es representable o hay un límite? Cuando quieres superar a la filosofía, que para decir algo tiene que hacer abstracción de la realidad, ¿no hay peligro de matar lo indecible con el gesto teatral? Si es verdad que el teatro,

en lugar de la filosofía, puede acercarse más a lo indecible, ¿no corre el riesgo de aguarlo, de cegarlos? Y, por otro lado, ¿hay que poner unos límites a la representación? Es decir, ¿ese esfuerzo por desvelar tiene que enfrentarse también a la obscenidad?

JMayorga – Lo que planteas es muy importante, y solo seré capaz de incorporar algún elemento que quizá alimente la conversación. Sin duda una y otro, filosofía y teatro, son necesarios, pero podemos preguntarnos hasta qué punto cohabitan, hasta qué punto trabajan en un espacio común. Empecemos, si os parece, recordando la imagen –que sé que es una idealización– de Sócrates saliendo a la calle y preguntando: “Oye, tú, ¿qué crees tú que es la belleza? Y tú, ¿qué crees que es la justicia? ...”. Sócrates está proponiendo una conversación acerca de algunas palabras, una meditación compartida sobre el uso de esas palabras, para finalmente dejar esa conversación abierta y a nosotros con la impresión de que es importante que existan palabras como “belleza” o “justicia” y de que podemos ir acercándonos a un cierto acuerdo sobre cómo manejarlas, pero también con la impresión de que ese acuerdo es precario. Creo que la filosofía es un examen comunitario e histórico del uso de las palabras. Por cierto, Benjamin viene a defender esa visión de la filosofía, me parece, cuando dice que la historia de la filosofía es una meditación sobre unas pocas palabras. Esa meditación es histórica porque las palabras mismas lo son y porque el tiempo va revelando aspectos de esas palabras. Entonces, si la filosofía fuese ante todo una conversación en asamblea en torno a unas pocas palabras (unas palabras importantes), en torno a su significado, a cómo están atravesadas por la vida, a los contextos en que se utilizan, para qué sirven, como pueden ser medios de poder, cómo pueden revelar, pero también ocultar, etc., si esto fuese así, el trabajo del teatro y el trabajo de la filosofía estarían muy próximos. En este sentido he escrito en el *Elipses* que el teatro no debe aspirar a una filosofía que lo legitime, sino a una filosofía que lo prolongue.

Hay algo sobre lo que quiero llamar la atención porque está en el centro del arte teatral más que en cualquier otro arte, como ya vino a señalar Aristóteles en su caracterización del teatro como mimesis de la acción: el teatro es fundamentalmente nada más y nada menos que la representación de acciones humanas. A diferencia de, por ejemplo, en el cine o la novela –en las que podemos encontrarnos, por ejemplo, con la descripción de una montaña por la cámara o por un narrador omnisciente–, en el teatro no encontramos otra cosa que acciones humanas –si un

personaje describe una montaña, eso es una acción; el personaje no describe una montaña sólo por describir una montaña, sino por hacer algo a otros o a sí mismo-. Los grandes autores (Sófocles, Calderón, Chejov, Brecht...) han sido capaces de presentar algunas de esas acciones descubriéndonos su universalidad, en el sentido de que esas acciones nos interpelan, nos conciernen. Es muy importante que tengamos en cuenta esto cuando pensamos en el hecho teatral. Podríamos hacer teatro sin luces, sin escenografía, etc., pero no sin acciones humanas. Y por eso digo en un momento dado en *Elipses*, recogiendo algo que ya escribí hace veinticinco años en un texto que se llamaba *La humanidad y su doble*, que para mí el teatro es un arte en que, de pronto, la humanidad se encuentra con su doble. Y con el doble no cabe la identificación, porque el doble no es una copia, es un enemigo, es aquello que no queremos ver en nosotros mismos. En aquel viejo artículo decía, y voy a repetirlo ahora, que el estado natural del teatro es la ruina, en el sentido de que la escasez de recursos te exige contar sólo con unos actores representando acciones. A veces no tienes nada más, ni siquiera un vestuario con que abrigar a los actores, pero lo otro, la posibilidad de dar a esos actores acciones a representar, eso lo tendrás siempre, y eso es lo que lo hace al teatro extraordinariamente poderoso. Como dice Peter Brook, el teatro no es otra cosa que un hombre que está caminando y otro que lo ve. Pero, ¿cómo está caminando ese hombre? No es lo mismo que camines con seguridad a que lo hagas pensando que alguien te persigue o a que lo hagas persiguiendo tú a alguien. En este sentido, yo creo que el teatro es realmente un mirador a la existencia humana, y por tanto es inmediatamente filosofía. Y que, si bien hay cuestiones de la filosofía con las que quizá tenga poco que ver, en los campos de la moral, de la política y algunos otros creo que el teatro cuando menos ofrece situaciones que son ricas por su conflictividad y por su polisemia y que pueden provocar meditación, esto es, filosofía.

JAZam – Retomo una de las cuestiones que ha planteado Reyes Mate y que ha quedado pendiente en tu respuesta. Me refiero a la cuestión del límite de la representación. Y lo hago recordando una frase de Th. W. Adorno que solemos citar en nuestro círculo: hacer elocuente al sufrimiento es la condición de toda verdad. Podríamos decir que, ante esta frase, la filosofía y el arte se enfrentan al mismo reto. Hablo de sufrimiento porque concreta y ayuda a entender el reto, pero podríamos decirlo en general, sobre todo si atendemos a esa diferencia que señalaba Reyes Mate entre facticidad y realidad. En todo caso, estamos ante un reto para el

concepto y para la representación, aunque hay límites específicos del arte en esa tarea de hacer elocuente al sufrimiento o representar realidad y hay límites específicos del concepto, sobre todo si tenemos en cuenta que el sufrimiento es algo que siempre se escapa a la pretensión de conceptualización. Digamos que tanto la filosofía como el teatro están siempre negociando con sus límites y en ambos hay una pretensión de verdad que los constituye. Una pretensión de verdad y, por lo tanto, también, una posibilidad de fracaso. En el concepto, cuando se adueña, se apropia y anula la alteridad de lo real y (en nuestro caso) del sufrimiento, cuando le impone su canon. Pero también en el teatro. Eso a lo que tú hacías referencia y sobre lo que has reflexionado en muchas de tus obras, cuando se tiene en cuenta lo obscuro, lo que no puede ser representado, aquello que es como un *black box* y, al mismo tiempo, es una especie de arcano, de algo que no debe profanarse... Aunque eso no anula la responsabilidad y la necesidad de hacer elocuente el sufrimiento, de representar la realidad. Y en ese sentido, ambas, la filosofía y el teatro, se necesitan mutuamente para hacerse conscientes de su responsabilidad y también de sus límites específicos.

RMate – Además tengamos en cuenta que, aunque la filosofía académica va por otros lados, en momentos estelares del pensamiento filosófico, su reflexión ha tomado forma dramática, como es caso de Platón.

JMayorga – Estáis hablando de algo fundamental. Yo creo, precisamente, que lo peor que podrían ofrecer el teatro y el arte en general es hacer creer al espectador que está recibiendo algo que en realidad no puede ser dado. Lo peor que puede pasar es que el espectador salga convencido, por ejemplo, de que ha hecho una experiencia del sufrimiento de los refugiados o del sufrimiento quienes se han ahogado intentando cruzar el Mediterráneo o, por supuesto, del sufrimiento de los campos. Hay un extraordinario peligro que se da, fundamentalmente, en el arte de la pantalla, que cada día es más capaz de hacer que el espectador se sienta como si estuviese en el lugar en que el que se desarrolla la escena, y que se da menos en el teatro porque el teatro es evidentemente mentira. El teatro tiene menos riesgo que la pantalla, en la medida en que tú sabes que ese que está ahí enfrente es un actor que está representando una mentira para ti. Pero tampoco las artes escénicas deben ignorar la capacidad que tienen para hacer al espectador esa oferta mendaz, para simular que le está dando algo que no se le puede dar. A mí me parece que –y so-

bre esto hablaba en algún momento de mi tesis doctoral– si hay un principio gno-seológico que se deriva del trabajo de W. Benjamin (y en particular de *Sobre el concepto de historia*) es que la verdad se nos escapará, que nunca la tenemos, que siempre hay un lugar en el que no nos podemos poner. Que siempre hay una posición privilegiada (que es precisamente la de los desposeídos, la de los que no tienen voz, la de los vencidos) que no podemos adoptar. Y en este sentido creo que del trabajo de W. Benjamin se deriva una permanente sospecha respecto del propio discurso. Se deriva la necesidad de intervenir –“En Europa todavía hay posiciones que defender”–, de organizar el pesimismo, pero también la de sospechar permanentemente de lo que uno está haciendo, de su posible utilización por la barbarie. Ni la filosofía ni el teatro han de olvidar esa enseñanza. En lo que a mí se refiere, yo cada día tengo dudas sobre si debería haber escrito *Himmelweg*, sobre si tenía derecho a escribir esa obra, y sobre si tenía derecho a escribir obras como *Animales nocturnos* o *El jardín quemado*. Y, al mismo tiempo, siento que debía escribirlas. En lo que se refiere a la Shoah, ¿podemos ceder el escenario a los que se burlan de las víctimas, a los que niegan lo que sucedió, a los que son comprensivos con los verdugos? No podemos. Esa cesión del espacio teatral sería inmoral. Pero al mismo tiempo, cuando pisamos ese espacio, hemos de apartarnos de la actitud satisfecha de quien piensa que la verdad no se le escapará. Se nos escapa permanentemente. Y, abundando en cosas que ya me habéis oído decir en otros momentos, hay un tipo de teatro (y en general de arte) que de algún modo es un arte justiciero, un arte (acaso) cargado de buenas intenciones, en el que se produce un deslizamiento del autor y finalmente del espectador hacia la posición de la víctima, la cual es percibida como lugar de la inocencia. Ese teatro (y ese arte) es, a mi juicio, moral y políticamente, no solo ineficaz, sino que puede incluso ser reaccionario. Es precisamente el lugar de la víctima el que el autor y el espectador han de reconocer como no ocupable. Es la ausencia de la víctima, su inaccesibilidad última y su irrepresentabilidad lo que constituye no solo el límite del teatro, sino el principio del que hay que partir.

RMate – Decías: el teatro es ficción. Pero, por otro lado, no puede mentir. Lo has dicho tú o lo has escrito. Y repasando estos días los textos de Semprún, cuando discuten sobre cómo contar lo que han vivido en el campo de concentración, él apela, en contra de otros, a la creación literaria y dice que eso no significa mentir. Y da una explicación, que es por la que yo te quiero preguntar. Él dice que esa creación

literaria no es mentira, porque el protagonista de esa obra literaria, de ese relato o de esa novela, tiene que tener más experiencias que el autor. Es decir, lo que él quiere es que esos protagonistas incorporen experiencias de otros, pero, de alguna manera, que todo lo que cuenten, todo lo que digan, haya sido vivido. Eso resulta comprensible desde el punto de vista de un superviviente, es decir, de alguien que está contando lo que ha vivido, pero un dramaturgo o un creador literario, digamos como tú, que no estaba en el campo de concentración, ¿cómo se acerca? o ¿cómo hace verdad esa parte de la reflexión que has hecho de que el teatro es ficción, pero no puede mentir?

JMayorga – Empecemos por recordar que el pacto que se establece entre el espectador y el actor es distinto del pacto que se establece entre el lector y el texto que se presenta como testimonial. Un hombre que nos habla desde un escenario es, por definición, un mentiroso. Si una persona entra como espectador en un teatro y se encuentra ante otra que es un actor que pronuncia el monólogo inicial de *Himmelweg*, la reacción del primero es absolutamente distinta que, si entra por cualquier motivo en tu despacho, Reyes, y tú le dices: “Te quiero presentar a un señor”, y ese señor pronuncia el monólogo cuestión. Si pensamos que estamos ante una persona que nos habla desde su propia voz, recibimos sus palabras de forma distinta que si estamos ante un actor en un teatro. A la lectura de un texto que se presenta como no ficcional subyace un pacto muy distinto. Nosotros leemos a Primo Levi como lo leemos porque aceptamos que eso que cuenta ha sido vivido, y nos sentiríamos defraudados si nos enterásemos de que lo que narra Levi no procede de su experiencia. En el pacto teatral, en cambio, es decisivo lo contrario: el espectador sabe que el actor dice que le pasa algo que no le pasa. Tú vas a una sala teatral y ya sabes que eso que vas a ver y escuchar es mentira. Pero el que sea mentira, el que sea evidentemente mentira, no significa que el actor carezca de responsabilidad respecto de lo que está representando, si bien su responsabilidad es de otro tipo que la que tenía Primo Levi. Esa responsabilidad debe, a mi juicio, afectar al pacto que el actor establece con el espectador. Hace años, una actriz me solicitó consejo para un proyecto de puesta en escena del *Diario de Anna Frank*, y yo le dije que comenzara por preguntarse si tenía derecho a representar a Anna Frank. Ello nos llevó a imaginar una puesta en escena no historicista que recordase permanentemente al espectador que esa actriz le prestaba un rato su cuerpo y su voz a Anna Frank sin pretender suplantarla. Una puesta en escena de este tipo propondría al espectador

un pacto completamente diferente del que ofrecería otra en que al alzarse el telón viésemos una reconstrucción escala 1:1 de la buhardilla de Ámsterdam y a una chica que hubiese adelgazado unos cuantos kilos a base de gimnasio y que fuese perdiendo poco a poco el aliento hasta apagarse. En el segundo caso, el espectador podría en alguna medida confundirse y creer que está viendo aquello que en realidad le es inaccesible. Creo que la clave está en el respeto a la inaccesibilidad de la víctima. En el primer caso lo que empezaría por representarse es la ausencia de la víctima, su silencio, la interrupción de su vida. No se estaría representando tanto la vida de la víctima como su interrupción. La cautela que intenté transmitir a aquella actriz es la que yo intento tener en cuenta una y otra vez como dramaturgo.

Cuando escribía *Himmelweg*, un colega muy querido me propuso que mostrase a los judíos cuando están en el barracón, es decir, en los momentos en que no están ensayando la función que van a representar ante el delegado de la Cruz Roja, porque le parecía que dramáticamente podía ser así más rico. Yo le contesté que no tenía derecho a eso, porque precisamente la obra habla de un eufemismo, de una invisibilización de la violencia. Yo no tenía derecho a mostrar situaciones que podía imaginar para esos personajes cuando no estaban ensayando. En *Himmelweg*, la vida que se nos presenta de las víctimas es su negativo; solo las vemos representando los personajes que el comandante ha escrito para ellas. E incluso aquel a quien más conocemos, Gottfried, vive en una situación de absoluta presión, en una situación en la que cada gesto y cada frase que pronuncia están mediadas por la amenaza de muerte que la presencia del comandante le recuerda permanentemente. En *Himmelweg*, como de algún modo también en *El Cartógrafo*, mi opción ha sido precisamente representar en negativo. No sé si esto responde algo a lo que planteabas.

JAZam – Yo creo que precisamente esa forma de representarlo es en realidad también más potente, en el sentido de que, por seguir con el ejemplo que pones, renunciando a la dramatización imaginaria de lo que ocurre en el barracón, esa situación del barracón solo se hace presente como realidad simultánea que viven los que están siendo forzados a hacer la obra escrita por el comandante. Y entonces esa pantomima se revela justo como aquello que quiere evitar aparecer, esto es, como es un acto máximo de violencia. De esta manera se tiene acceso de una forma que no cae en la trampa de la identificación y que al mismo tiempo da cuenta, en forma más aguda, de la violencia que sufren las víctimas. La ingenua o directa dramatización de las cosas, no revela el carácter, el verdadero carácter de la violen-

cia y del sufrimiento que padecen las víctimas, que aparece de manera más visible precisamente en la doble victimación que consiste en convertir a la víctima en actor que se ve obligado a ocultar su sufrimiento, su condición de víctima. Entonces ahí hay como una duplicación de la violencia sobre la víctima que se produce cuando se la convierte en mero objeto de representación. Lo hemos comentado repetidas veces entre nosotros. Hay una doble victimación. Primero en el hecho primario de victimación, pero luego en las diversas formas de representar a las víctimas, en las que la exposición lleva a cabo una completa invisibilización. Y precisamente en la pantomima que se prepara en Terezin para el representante de la Cruz Roja, lo que se lleva a cabo es esa doble victimación. Por eso pienso que tu propuesta potencia la capacidad del teatro para dar cuenta de la realidad. Cosa que no puede hacer un realismo ingenuo.

JMayorga – Dices algo que es interesante e importante para mí. He escrito varias obras que son extraordinariamente violentas y en las que sin embargo no hay ni un golpe, ni si quiera un grito. Y espero que eso pueda hacer a algún espectador preguntarse por formas de violencia más o menos invisibilizada, de la que él mismo es portador o que está a su alrededor. ¿Hasta qué punto situaciones domésticas o situaciones en el trabajo son situaciones extraordinariamente violentas y, sin embargo, no nos fijamos en ellas, son transparentes? Esta violencia invisibilizada aparece desde luego en una obra como *Animales Nocturnos* y, sin duda, en *Himmelweg*. Y creo que la situación de unos seres humanos de los que no sabemos nada, salvo que están representando lo que el comandante ha escrito para ellos, precisamente para enmascarar, para esconder la terrible situación en que viven, es extremadamente violenta. Ese actuar para esconder, para tapar la violencia que sufren, puede ser doblemente violento para el espectador inteligente que esté siendo capaz de descifrar eso que se pone ante él.

Ahora os llamo la atención sobre otro momento de *Himmelweg* que se me reveló en el montaje en Nueva York. Hay un momento de la obra en que el comandante nota que hay una escena que no funciona, Gottfried se atreve a sugerirle la conveniencia de una corrección, el comandante le anima a hacerla y Gottfried corrige. Recuerdo que, en el montaje neoyorquino, que excluía cualquier alusión directa a la violencia, por pequeña que fuera, lo que veías en ese momento era a dos colegas cooperando amistosamente en la redacción de un guion. La luz bajaba, se creaba un clima de intimidad amistosa y el comandante y Gottfried te hacían pensar en

dos guionistas que estuviesen cooperando en un episodio de Los Soprano. Y en Gottfried se veía una ilusión de amistad, como si pensara: “Este hombre me está reconociendo. Significo algo para él”.

RMate – Como el partido de fútbol de los SS y los miembros del *Sonderkommando*.

JMayorga – Claro, y esa ilusión de amistad, esa ilusión de que el poder te respeta, es también extraordinariamente violenta. El teatro puede dárnoslo a ver. Volviendo al ejemplo del montaje de Nueva York: el teatro presenta una situación de amistad, una situación en que, si el espectador no supiese qué hay debajo, vería a dos personas discutiendo amistosamente sobre un guion. Pero el espectador sabe que esa relación está atravesada de muerte. Sabe que una de esas personas podría, con un solo gesto, hacer que la otra no solo muriese, sino que desapareciese de la historia. Pero en el desposeído, en la víctima, hay una ilusión de amistad, una ilusión de que el otro lo está viendo como un ser humano y va a salvarlo y va a ayudarlo a salvar a su gente. Eso que vi en aquel montaje de Nueva York es, a mi juicio, más violento y también más filosófico que lo que he visto en algunos otros montajes de *Himmelweg* en que el comandante daba voces o incluso golpeaba a Gottfried. Yo esto no lo he escrito, ni deseo verlo en escena, porque cualquier golpe o grito que presentes en escena no es una representación de la desmesurada violencia de la Shoah. Es todo lo contrario, es una suplantación ridícula, enmascarante, de lo que entonces sucedió, que es absolutamente inalcanzable a la representación y que está absolutamente lejos de nuestra experiencia, precisamente porque nosotros estamos viendo teatro. Creo que hay que empezar por ahí: por excluir que el espectador olvide que está en una situación de privilegio.

Ese olvido puede darse, a mi juicio, en actos supuestamente solidarios y compasivos como lo son las vigilias que se han convertido en frecuente respuesta a actos de violencia. Uno se suma a la vigila con su velita y ya se siente inocente. Creo que además de llevar la velita uno debe reflexionar sobre su propia responsabilidad en lo que ha sucedido. También se percibe ese olvido de la distancia respecto de la víctima en fenómenos como el masivo “Je suis Charlie” que se vio y escuchó después del atentado contra la revista *Charlie Hebdo*. Se ha vuelto muy común decir “Yo soy X”, siendo X la víctima de algún acto violento. En esos casos se produce una evidente identificación con la víctima que le permite a uno apartarse de toda responsabilidad en el complejo entramado de la violencia. En este contexto, conviene de-

cir que no es solo que el teatro y el arte en general, y quizá también la filosofía, a veces ofrezcan algo que no pueden dar, sino que incluso ofrecen una ocasión de ocultamiento de la propia responsabilidad, de automistificación, de autoindulgencia, que es política y moralmente perversa.

RMate – Lo que decía P. Levi, lo peligroso es identificarse con la víctima en lugar de preguntarse por la responsabilidad o por la complicidad con el victimario.

JAZam – Además de todo lo que venimos reflexionando sobre los límites de la representación artística o filosófica del sufrimiento, de las víctimas, del horror, etc., hay otra cuestión que tú también has hecho tuya y que tiene que ver con la perspectiva que impone la existencia de ese sufrimiento y ese horror a la aproximación a cualquier objeto, a cualquier realidad humana, a cualquier asunto. No me refiero al reto de enfrentarse a la representación artística del Holocausto, sino a la de hacer arte después del Holocausto. Esto afecta a cualquier realidad cotidiana. A dos vecinos desiguales, en *Animales Nocturnos*, por ejemplo. Digamos que el arte que se produce después de Auschwitz, después de la catástrofe, incluso en esa aproximación a otros asuntos tiene una marca. Existe un antes y un después para el arte en general. Esta era la posición de Th. W. Adorno. Él consideraba *Fin de partida*, de Samuel Beckett, una obra emblemática de lo que podríamos llamar teatro después de Auschwitz, y en *Fin de partida* el Holocausto no es objeto de la obra, incluso es difícil identificar un objeto. La pregunta iría en ese sentido. ¿Hasta qué punto tú asumes en tu teatro ese reto? Porque es evidente que tú has abordado esa realidad en *Himmelweg* o en otras piezas, en una aproximación todo lo cautelosa que debe ser. Pero, ¿eres consciente de estar haciendo teatro después de la catástrofe y lo asumes?

JMayorga – Benjamin nos dice que deberíamos llegar a un concepto de historia que no fuese utilizable por el fascismo. Creo que, como otras de Benjamin, ésa es una frase antes correctora que afirmativa. ¿Qué nos está diciendo, creo, Benjamin? Que hay conceptos de historia útiles al fascismo; que hay conceptos de historia que no lo parecen y pueden ser útiles al fascismo; que podemos estar manejando, no siendo fascistas o incluso siendo antifascistas, un concepto de historia que de alguna manera sea apropiable por el fascismo o sea funcional al fascismo. Me gustaría desplazar esto a la cuestión sobre la que tú me estás interpelando. Yo he escrito algunas obras que tratan directamente el exterminio de los judíos europeos, y

siento que la experiencia del exterminio de los judíos europeos atraviesa mi vida y mi visión política, mi educación y hasta mi relación con mis hijos y con mi pareja, pero eso no quiere decir que esté hablando todo el día acerca de ello. Lo que sí quiere decir es que, por ejemplo, ahora que estoy escribiendo una comedia titulada *Amistad*, debo evitar que ningún momento de esa obra sean apropiable por lo que podríamos llamar una cultura de dominación del hombre por el hombre. No sé si me explico. No creo que Auschwitz nos haya colocado en una situación en la que solo podamos hacer *Fin de partida*. Perdona la frivolidad, pero creo que después de Auschwitz, además de poesía, podemos escribir una comedia de enredo y tomar un helado y hasta disfrutar de un gol de la selección española. Lo que no podemos consentirnos es hacer un comentario sobre el gol de la selección española que sea de algún modo una apropiación fascista de ese gol. Estoy convencido de que el exterminio de los judíos europeos, como un momento extremo de la dominación del hombre sobre el hombre, es paradójicamente, en su oscuridad, un foco que, además de resignificar todo el pasado, nos ayuda a orientarnos en el presente.

RMate – Y de ahí la paradoja, ¿no? Porque yo creo que se siente en tu teatro ese peso de la experiencia de la barbarie. Y digo que es paradójico que tu teatro, caracterizado así, tenga tanta aceptación en una sociedad que va en dirección contraria, es decir, en una sociedad fundamentalmente amnésica. Vuelvo sobre la figura de Semprún, porque ayer intervino en un homenaje organizado en su memoria. Y ocurrió algo que ilustra lo que quiero decir. Había tres intervenciones. Dos historiadores hablaban del período político de Semprún, de sus contribuciones a la transición política en España y a las sucesivas reinterpretaciones del eurocomunismo, pero sin referencia a su experiencia en el campo de concentración. Y yo trataba de hacer una semblanza del conjunto de la vida de Semprún. Creo que es significativo que, al final, él se interpretara a sí mismo, sobre todo desde la experiencia del campo de concentración. Cuando le preguntaban: ¿Usted qué es: francés o español? ¿Es escritor o político? Él decía: Yo lo que soy es un ex deportado de Buchenwald. Allí echó raíces mi profunda identidad desarraigada. Y eso explica toda su obra. Es decir, esa experiencia explica no solamente su obra como escritor, sino que también explica su obra como político. Él reconoce claramente que, cuando es incapaz de escribir tras la experiencia del campo de concentración, se mete en la vorágine política para huir de esa experiencia. Y entonces, no solamente huye el político Semprún, transfigurándose en Federico Sánchez, sino que las políticas que

hace son también de olvido. Todas esas historias de la política de reconciliación nacional del Partido Comunista posteriormente las entenderá como formas de olvido, nadie quería mirar atrás. Había una clara voluntad de no mirar atrás, mientras que luego lo que él proponía es la necesidad de que Europa mirara a la experiencia totalitaria fascista y también estalinista. Entonces, yo veo en Semprún no solamente un hombre marcado por Buchenwald, sino también como alguien que, a partir de cierto momento, interpretó su actividad política en esa clave de huida de la experiencia del campo, en clave de olvido. Y, sin embargo, para mis interlocutores, lo importante de Semprún era su actividad política. Había una lectura del Semprún político y, por tanto, de su contribución a las transformaciones del comunismo en la España de la transición, pero al margen absolutamente de esta clave. Es un ejemplo significativo del espíritu dominante, que yo denominaría amnésico. Domina el mundo académico, domina la opinión pública... y por eso es extraño, bueno es afortunadamente extraño, que tu teatro, que funciona en otra clave, sin embargo, sea tan bien recibido.

JMayorga – Mi teatro tiene una cierta acogida que me hace sentirme no del todo inútil. Me alegra que unos actores se reúnan en torno a un texto mío y luego abran su reunión a su sociedad. A veces ocurren cosas que me producen satisfacción como por ejemplo ayer, cuando tras una representación de *La Paz Perpetua* en el Colegio de México, en Ciudad de México, se abrió un diálogo en que intervinieron muchachos. He podido ver una grabación del coloquio y me alegra comprobar que la obra les sirvió para pensar algo acerca de sí mismos y acerca de su sociedad, les sirvió para debatir sobre la violencia en la sociedad mexicana. Cuando algo así sucede, yo me siento agradecido. Creo que mi teatro tiene una aceptación siempre modesta, pero a veces esa aceptación supera mis expectativas, que suelen ser todavía más modestas. Os contaré que cuando estábamos ensayando *Reikiavik*, en un momento de descanso, uno de los actores vino a comentar que, si bien estaba convencido, como los demás, de que la función que preparábamos tenía algún valor, con una obra así no podríamos ir muy lejos. Le parecía una pieza extraordinariamente exigente para el espectador de la España de hoy. El caso es que *Reikiavik* está teniendo una de las giras más largas del teatro español esta temporada. Estamos yendo con ella a muchos lugares y, si bien no llenamos estadios, sí hemos tenido 300, 400 y hasta 700 espectadores, y parece que muchos de ellos entran en conversación con nuestra obra. Y esto no lo digo para defender nuestro trabajo, sino

para llamar la atención sobre el hecho de que en nuestra supuestamente anestesiada y banalizada sociedad no deja de haber un resto de gente que quiere que la traten con respeto, y creo que una obra como *Reikiavik* debe buena parte de su suerte a que respeta al espectador en la medida en que espera algo de él. *Reikiavik* no existe si el espectador no le presta su imaginación.

En el fondo, el espectador al que me estoy dirigiendo con mi teatro soy yo mismo con 16 años. He contado alguna vez que descubrí el teatro (tarde, porque mis padres no me llevaban) cuando en el instituto nos dijeron que teníamos que ir a ver *Doña Rosita la soltera*. Tuve la suerte de que mi primer contacto con el teatro fuese con un espectáculo que me respetaba, que esperaba algo de mí, que en los temas que presentaba y en la forma en que lo hacía esperaba algo de mí. Yo creo que respetar a alguien empieza por esperar algo de él.

En lo que se refiere al lugar del judaísmo y del exterminio de los judíos europeos en mi teatro y en mi experiencia, es absolutamente indisoluble del encuentro contigo, Reyes, y de la reflexión y el debate en el seminario *La filosofía después del Holocausto*. Por otro lado, quiero compartir con vosotros, porque se me ha ido revelando importante, el que fue mi primer encuentro con el mundo judío. De niño yo solía ir a la Biblioteca Popular de la calle Felipe el Hermoso. Era la biblioteca a la que fui a leer primero los *Astérix* y los *Tintines*, luego pasé a Julio Verne y Salgari y después a Delibes. Bueno, esta biblioteca está en un callejón cerca de la Glorieta de Iglesia para llegar al cual hay que pasar delante de un lugar que yo pensaba que era una iglesia y en cuya puerta había siempre un coche policial. Un día pregunté por qué siempre había allí un coche policial, y me dijeron que era la sinagoga de Madrid. De forma que mi primer contacto con el mundo judío es el contacto con un mundo amenazado, que debía ser protegido porque estaba en peligro. ¿Por qué aquí hay un coche policial y no lo hay en la iglesia a la que acompañé a mis padres los domingos?, me pregunté. Ese es mi primer encuentro con el mundo judío. De modo que antes de ser consciente de que Kafka era judío, antes de encontrarme con W. Benjamin, antes de todo eso... mi primer encuentro con el mundo judío es el encuentro con un mundo amenazado. Y luego, poco a poco, he ido aprendiendo en diálogo con vosotros que lo que estaba amenazado era una tradición precisamente atravesada por una moral de protección de la vida. Creo que lo que nos entregan el judaísmo y el cristianismo es ante todo una moral de protección de la vida, una moral en la que cualquier ser humano debe ser defendido porque es

digno de belleza, de justicia, de libertad. Y claro, si te lo tomas en serio (y solo puede ser tomado en serio), ese descubrimiento atraviesa todo cuanto haces y también el teatro que haces.

JMaiso – A mí me ha llamado mucho la atención la cuestión de tomarse al espectador en serio. Así como comparto completamente la perspectiva de la centralidad actual de la industria cultural, pienso que ninguno de nosotros, aunque de formas muy distintas, como filósofos o teatreros o dramaturgos o lo que seamos cada uno, saldría de la cama si pensara que no tiene nada que hacer, evidentemente. Pero también están todas las cosas negativas que vemos... efectivamente vivimos en una sociedad que deja poco margen a la esperanza. Al mismo tiempo, creo que el teatro, quizás mejor que otras artes, hace muy visible un hecho: que cuando das a la gente algo que llevarse a los dientes –no solo la papilla habitual–, hay hambre de ese tipo de contenidos. Y que conforme uno tiene algo que masticar, va descubriendo sabores que le despiertan cosas. Mi cuestión iría por ahí. Si la tarea es convertir al espectador en un crítico, ¿cómo crees que puede jugarse con esta ambivalencia entre, por una parte, el límite de lo que podemos decir si queremos llegar y, por otra parte, no quedarse por debajo de lo exigible, por respeto al público? Hay que moverse entre los dos umbrales que comentabas de Aristóteles. Pero cómo crees que puede articularse ese diálogo con una sociedad, que por una parte parecería que, en algunos sentidos por lo menos, tendería a alejarse del lenguaje exigente y, al mismo tiempo, se demuestra que eso no es verdad en absoluto. Solo que en muchos casos ni si quiera tienen forma de darse cuenta de que tienen hambre de ciertas cosas.

JMayorga – Solo puedo hablar de mi experiencia, y mi experiencia es la de alguien que empezó a hacer teatro y al principio no conseguía comunicarse con nadie. La recepción de mis primeras obras fue muy frustrante. No conseguía comunicarme, y para mí eso era frustrante, porque yo no tenía una vocación solipsista, ni pensaba aquello de yo tiro para adelante y que ellos me sigan si pueden, nunca he tenido esa actitud. He partido de un deseo y de un esfuerzo por entrar en conversación con la gente, y desearía hacer una obra que pudiera ser apreciada por esa mujer que duda si comprar o no fresones para su segundo. Hablar desde el escenario es difícil, y requiere un largo aprendizaje. Pero también has de aprender que cada espectador que entra en la sala tiene una biblioteca propia en su cabeza, y que

probablemente hay espectadores a los que un espectáculo como *Reikiavik* les ponga algo inaccesible. En el teatro estamos en una permanente negociación. Una obra como *El traductor de Blumemberg* es muy compleja, para empezar porque en ella hay un personaje que habla una lengua, el alemán, que no es entendida por la mayoría de los espectadores. No es una obra que esté escrita para bilingües, es una obra que intenta jugar con la opacidad del lenguaje, una obra que de algún modo pone la traducción en escena porque de lo que se trataría es de que la gente entendiese a Blumemberg a través de las reacciones, verbales y no verbales, de su antagonista, Calderón. Además, en lugar de construir un relato lineal en el que el espectador se sienta más o menos cómodo, en la obra se trenzan dos tiempos, uno que va hacia atrás y otro que va hacia delante. Todo esto para decir que *El Traductor de Blumemberg* es una obra que tiene una complejidad que probablemente excluye a muchos espectadores. Y con eso también tienes que vivir, es decir, creo que debemos escribir (también cuando escribimos textos filosóficos) buscando una forma que corresponda a aquello que queremos compartir, pero sabiendo que estamos estableciendo una negociación y que, probablemente, acercándonos a unos espectadores, nos alejaremos de otros.

Yo busco un teatro que sea, al mismo tiempo, culto y popular. Un teatro que sea exigente, sin ser elitista. Un teatro que sea profundo y al mismo tiempo accesible al común. Y en este sentido me importan maestros como Lorca, como Lope, como Calderón, como Shakespeare, como los griegos... Y mi oficio se desarrolla entre esos dos umbrales. Intento acercarme lo más posible al umbral de arriba, al de la profundidad y la exigencia, sabiendo que, en un momento dado, al acercarme a ese umbral, puedo estar alejándome de espectadores que no querría perder. Finalmente, la decisión no es cuantitativa, y parto de la convicción de que debo hablar a cada espectador, de que cada espectador tiene una dignidad y de que, si un espectador no me sigue, no es que sea tonto o inculto, es que no comparte ese sueño o esa pesadilla que yo le he querido ofrecer. Cuando no eres tratado como un consumidor que simplemente se traga lo que le echan para satisfacer sus necesidades más elementales; cuando te piden que establezca vínculos y relaciones, que trabajes con la memoria, que leas e interpretes, gozas. Creo, como dices tú, que entre tanto ruido y tanta banalidad, una banalidad cuyo dominio empieza cada vez más temprano, comienza en Disney Channel, hay un deseo de muchos de ser tratados con respeto.

JMaiso – Además yo pondría esto en diálogo con lo que hemos dicho antes. Es una forma de respetar la sensibilidad que en teoría todos tendríamos y que se encuentra entumecida en muchos casos. Decías antes que tenías los referentes de los griegos, de Calderón y de Lorca, de Shakespeare. Pero claro, el público que acude al teatro vive con otro tipo de ruidos. Y, por ejemplo, una representación como las tragedias de Esquilo, solamente por su duración, sería insoportable para la mayoría del público. Hay una cosa que se comentaba en la entrevista y que me parece muy importante. Me refiero a tu reflexión metateatral en muchas obras... La puesta en escena es, precisamente, una forma de explicitar ese pacto que lo que llamamos industria cultural se esfuerza por convertir en un pacto tácito, un pacto que, por tanto, no puede ser cuestionado. De alguna manera, los elementos metateatrales incorporados a las obras son una búsqueda de hacer consciente al espectador del tipo de relación que tiene con lo que está viendo y de, por tanto, tomar conciencia de que no puede dejar simplemente que le entren cosas por los ojos y por los oídos, sino que tiene (como decías antes) que hacer que la obra tenga lugar en su fantasía, en su imaginación, y eso exige un trabajo. Que quizás ahí esté un elemento muy nuclear de tu trabajo, precisamente a través de una cierta reflexividad de lo que significa el hecho teatral, de lo que significa estar allí sentado y asistir a la representación, que quizá no sea lo mismo hoy de lo que era antes.

JMayorga – Hablando de la industria cultural y del mercado del espectáculo, uno está permanentemente negociando. Os comento un ejemplo. Cuando preparábamos *Reikiavik*, un programador que asistió a un ensayo nos advirtió de que nos estábamos pasando de 100 minutos, y es que cuando pasas del minuto 99 al 100 parece que el español medio no va a aguantar en su butaca, se va a enfadar. Una pregunta que suelen hacer los programadores a los distribuidores antes de comprar un espectáculo es: ¿Cuánto dura? No debe durar demasiado poco para que el espectador no se sienta estafado por el precio de su entrada, pero tampoco, salvo excepciones que habrá que justificar, debe durar más de 90 min. A mi juicio, esa norma tácita es una falta de respeto hacia la singularidad de cada espectador y a la complejidad de una puesta en escena, y por supuesto es además una reducción de la experiencia teatral a la dictadura del tiempo mecánico, cuando sabemos que media hora en un teatro puede ser una eternidad y, al contrario, tres horas, si el espectáculo está habitado, pueden ser placenteras. Lo cierto es que estás permanentemente trabajando con esos límites, con esas otras formas de censura.

Por otro lado, quiero llamar la atención sobre el hecho de que, de algún modo, la palabra espectador es una palabra tramposa en lo que se refiere al teatral, a la persona que completa el hecho teatral, porque no es simplemente un testigo, no es alguien que está simplemente mirando, es alguien que va a transformar el espectáculo. El hecho teatral no tiene una existencia distinta que el propio hecho teatral. Si tomamos el ejemplo de un cuadro, por supuesto que cada persona puede ver cosas distintas en *Las Meninas*, pero *Las Meninas* están siempre ahí, en el Museo del Prado. En cambio, el hecho teatral está en la experiencia singular que se da en cada función, que es siempre distinta. Yo sigo funciones de *Reikiavik* y me doy cuenta de que, si los espectadores no han reaccionado a un determinado chiste en el minuto dos, el actor empezará a utilizar determinadas estrategias para forzar la comicidad. Que la función sea más o menos ligera, más o menos rápida, más o menos violenta... depende de cómo es completada por los “espectadores”. Lo que hace que, por ejemplo, el crítico también tenga una participación en el espectáculo, porque va a conducir hacia él a un tipo u otro de espectador. El espectador teatral es alguien que está en el escenario, está interviniendo en lo que pasa en el escenario, y tú puedes darle tanto espacio como el que ofrece, por ejemplo, la extraordinaria estrategia de la escenografía verbal, radicalmente teatral, del teatro áureo o del teatro isabelino, en los que de pronto un actor dice “Se nos acerca una tormenta, la nave va a estallar”, y el espectador es invitado a imaginar una nave, un naufragio, etc. Me cupo el honor de versionar el *Monstruo de los jardines* de Calderón, que empieza con un naufragio y en que inmediatamente se ve a dos personajes, el protagonista y su criado, describiendo la extrañísima isla donde estará el monstruo con imágenes que crean una maravillosa escenografía en la cabeza del espectador. El teatro barroco era una extraordinaria oferta para la imaginación. En sentido contrario, probablemente el dominio de la pantalla en nuestro tiempo conduce a un empequeñecimiento de la imaginación. Vivir en un mundo en que tenemos las imágenes en el bolsillo y en que hasta en las iglesias hay pantallas, probablemente produce un achicamiento de nuestra capacidad de imaginar y un entumecimiento de nuestra fantasía. También por esa razón, puede que haya una nostalgia de la posibilidad de imaginar. Desde luego, el teatro por el que yo apuesto pide al espectador que imagine, que cree imágenes. Parto de la convicción de que el espectador puede acompañarme, de que puede ver más allá de aquello que la vista ve.

Creo que debajo de todo eso y al lado de todo eso hay un tema capital, el tema del *teatrum mundi*, del mundo como teatro, que podemos vincular al de la industria cultural y de la sociedad del espectáculo. Os contaré que estoy escribiendo unas líneas para la edición conjunta en Corea de *Ultimas palabras de Copito de Nieve* y *El crítico* y, de entrada, me surge la pregunta de por qué habrán elegido allí editar juntas estas dos obras, en qué sentido pueden construir un díptico y cómo cada obra puede resignificar a la otra. Y me digo: Estas dos obras hablan sobre el mundo como teatro. En una hay un extraño actor profesional, el mono Copito de Nieve, que, para sobrevivir en su esplendorosa cautividad, ha construido un personaje, el personaje del animal favorito del zoo de Barcelona, el preferido por los niños, y hoy, en su agonía, se va a quitar la máscara y les va a decir: “Niños, nunca os quise”. *El crítico* es una obra sobre un duelo de dos fanáticos de la ficción teatral, un autor y un crítico, en la hora de todas las mentiras y de la única verdad. Ambas obras tienen, por tanto, como asunto, el *teatrum mundi*, un tema barroco y, al mismo tiempo, universal. Para mí el tema del *teatrum mundi* es finalmente el tema de la libertad. Cada uno de nosotros construye un personaje en la vida, y algunos incluso sostenemos varios personajes: uno en la vida familiar, otro en el trabajo, otro para el grupo de amigos, etc... La cuestión fundamental es hasta qué punto somos escritores-autores de esos personajes o actuamos acciones y palabras que otros han escrito para nosotros. Y creo que eso, de algún modo, está vinculado al tema que ponías sobre la mesa, al tema de que estamos rodeados de ficciones que son ficciones interesadas, y que nosotros mismos, hasta cierto punto, somos seres ficticios que en un momento dado podemos estar pronunciando textos que han escrito, por ejemplo, en Hollywood o en centros de poder que determinan qué es lo políticamente correcto, qué lo académicamente valioso, etc... Y pienso que el teatro debería ayudarnos a criticar esas ficciones; ganar una distancia desde la que observar esas ficciones que nos envuelven y atraviesan.

JAZam – La pregunta que tú haces en la entrevista –¿quién escribe mis textos?– es una pregunta que tú te haces respecto a la creación, pero que es universal; quiero decir, que en realidad, si tu teatro consigue que en esa conversión del espectador en crítico, no sólo sea crítico de tu obra, sino de la obra que él representa (Marx hablaba de los sujetos en la sociedad moderna capitalista como *Charaktermasken*, es decir, personajes), a sus desempeños en la vida, esto tiene una dimensión claramente política. Hay una dimensión que está en cierto modo en la intención polí-

tica de Brecht de convertir al espectador en crítico, de hacerlo no solo respecto de su obra, sino crítico en un sentido más universal, crítico de sí mismo, crítico de la sociedad, en crítico del mundo. Si se consigue despertar al menos alguna vez esa interrogación, creo que el teatro ha cumplido su papel. Evidentemente, tú no puedes llegar a todos los espectadores, ni desencadenar siempre ese proceso autorreflexivo. Es el límite propio del arte. El arte tiene una capacidad de despertar interrogantes, pero hay embrutecimientos frente a los que el arte es impotente, es incapaz de romper la costra. Yo creo que cualquier autor es consciente de ello.

Creo que hay una cuestión que Adorno analiza bien. Realmente el mercado capitalista ha sido el que ha posibilitado la autonomía del arte, una autonomía frente a los contextos de uso (religiosos o de otro tipo). Que la obra no esté determinada por esos contextos, que se ofrezca como mercancía, es lo que posibilita la libertad de creación del autor. Pero, cuando habla de lo que podríamos llamar el producto meramente mercantil, el arte convertido en pura mercancía, se está refiriendo al momento en el cual el hecho de que la obra se venda termina afectando a la propia constitución de la obra y socavando la autonomía. Es decir, cuando el arte se convierte en mero producto comercial y renuncia a toda exigencia crítica, entonces se ha producido un salto cualitativo, el autor sacrifica la obra, digamos, constitutivamente, para convertirla en un producto puramente comercial. Uno de los signos, entre otros, de este salto es, para Adorno, que la obra de arte oculte e invisibilice completamente su proceso de producción, es decir, cuando se vende como un producto puramente a consumir, creando la apariencia de algo en lo que tú no tienes que trabajar para apropiártelo. Te hace un guiño: Tú no te preocupes que esto te va a costar dinero, pero no te va a costar nada más. Cuando hablabas de “negociar” con los espectadores, me acordaba del concepto que usa Heinz Steiner para referirse a la relación entre productores y receptores del arte y que él toma de la relación psicoanalítica (*Arbeitsbündnis*). Se trata de un marco que define los términos de la cooperación, de las tensiones, trasferencias y contrasferencias, etc. Creo que hay una diversidad de pactos más o menos explícitos, pactos que son perversos entre la producción del arte y el espectador, en los que ambas partes se engañan, en los que la relación no contribuye a aumentar la libertad de ambos, y hay pactos que ofrecen una posibilidad de no minorización, de no infantilización, de no bagatelización, incluso dentro del esquema de la industria cultural. Tengo la impresión de que eso se produce cuando, al menos en la intención, la obra preten-

de ofrecer una posibilidad al espectador de reflexividad, reflexividad sobre sí mismo y sobre la obra que está contemplando. Y, en ese sentido, el hecho de que vivamos dentro del marco de la industria cultural no condena a todo producto, a toda obra de arte, a ser un mero producto comercial.

JMayorga – Muchos creadores teatrales aceptan el mercado como una importante, si no la más importante, fuente de reconocimiento. Muchos tienden a pensar que su trabajo ha merecido la pena si se ha vendido bien, si ha tenido mercado. Incluso muchos que presentan discursos críticos contra el mercado, aceptan de hecho el mercado (ese mercado especial que es el del espectáculo) como una fuente de reconocimiento, en un doble sentido: en el de que se hayan vendido muchas funciones y en el de que se hayan vendido muchas entradas. Y uno ha de vigilarse, abrir cautelas respecto de su propio trabajo y preguntarse hasta qué punto lo que está haciendo, lo está haciendo porque es eso lo que cree que debe o quiere hacer, y hasta qué punto, de forma más o menos inconsciente, está obedeciendo al mercado. Por ejemplo, hasta qué punto la decisión de que sus obras tengan determinado número de actores es una decisión artística o una respuesta a un mercado que pide espectáculos de ese número de actores. Y hasta qué punto está optando por un teatro minimal en su escenografía por razones artísticas o lo está haciendo porque se trata de llevar todo en una furgoneta. Es muy importante que uno permanentemente se pregunte por el origen último de las decisiones que está tomando. Dicho esto, el teatro es un arte materialista, y sobre esto algo dijo Brecht. Si por ejemplo yo estoy haciendo *Los yugoslavos*, que es una obra que ocurre en un bar, tengo que plantearme, de forma concreta, material, cómo voy a construir el bar, cómo voy a hacer que el espectador vea el bar. ¿Voy a colocar un mostrador, o la sección de un mostrador, o un mostrador pintado o proyectado... o voy a hacer que un actor hable del mostrador de modo que el espectador se lo imagine? Martín, el camarero del bar, luego entra a su casa y lava en una lavadora su chaquetilla de camarero, y yo tengo que pensar cómo voy a dar a ver eso al espectador, de forma concreta. ¿Voy a poner una lavadora real o que lo parezca o voy a hacer un juego teatral con eso? Esto es constitutivo del arte teatral, es así desde los atenienses, atraviesa permanentemente nuestro trabajo. Dicho esto, no diré que el teatro es absolutamente libre, pero sí que es relativamente libre, porque lo único que finalmente necesita es un actor elocuente y un espectador cómplice. Y si tú eres un espectador cómplice y soy un actor lo bastante elocuente, puedo hacer aquí mismo la Primera Guerra

Mundial, no solo puedo hacer el mostrador de un bar y una lavadora, sino también los campos de Verdún (si tú, espectador, me ayudas). Si tienes un actor elocuente y un espectador cómplice, puedes contar cualquier cosa, puedes dar cuenta de toda experiencia. Por otro lado, en lo que se refiere a la reflexividad, junto a un teatro banal (lo mismo podría decir sobre la novela, sobre el cine o sobre cualquier forma artística) que renuncia inmediatamente a contar con la inteligencia cómplice del espectador, hay un teatro que se presenta como inteligente y reflexivo, y que busca que el espectador se sienta inteligente y reflexivo, y que sin embargo, a mi juicio, es en el fondo un teatro asimismo banal ...

JAZam – Sí, pero cuando yo utilizaba ese concepto de reflexividad, no lo hacía en el sentido de que te haga pensar, o sea, de que sea un teatro sesudo, cargado de discurso o de ideas, lo que finalmente conduce a un planteamiento pedagógico paternalista, sino reflexividad en el sentido que decíamos antes, de que rompa la inmediatez con el propio hecho teatral. Creo que aquí puede ayudar el concepto benjaminiano, que a mí me parece fantástico, de “empatización con la mercancía”. En la empatización con la mercancía, digamos, el propio sujeto pierde la noción de su propia constitución, porque se convierte en una mercancía que se intercambia con las otras mercancías en esos espacios urbanos singulares que son las galerías comerciales. Benjamin persigue con este concepto un fenómeno más profundo y universal en el capitalismo de consumo que la propia venta de la fuerza de trabajo. Es un concepto que va más allá de una relación de compra, de posesión, de consunción. Cuando habla de empatización, está hablando de un proceso de transformación de la subjetividad, en la cual el propio sujeto se constituye como mercancía que se intercambia con las mercancías (hoy, cuando todos debemos “saber vendernos” en cualquier ámbito de la vida, esto ha adquirido una vigencia extraordinaria). La tendencia de toda mercancía, y esto es lo que expresa el concepto de fetichismo de la mercancía de Marx, a hacer desaparecer en el ámbito de la circulación su proceso de producción y la constitución social de dicho proceso, se ha vuelto absoluta en el fenómeno que Benjamin analiza bajo el concepto de “empatización con la mercancía”. La cuestión es, pues, también para el arte cómo romper esta “empatización”, o cómo hacerla consciente, reflexiva.

Cuando Benjamin dice que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie, lo que está diciendo es que todo producto cultural tiene una condición de posibilidad que no debe de ser invisibilizada. Cuando hablaba

de reflexividad me refería a esto, no convertir la obra de teatro en una clase de filosofía. El teatro siempre da que pensar a la gente, pero también puede hacerlo sobre lo que está ocurriendo en el propio hecho teatral. A esto nos hemos referido en la conversación al hablar de los elementos metateatrales que tú incorporas en tus obras. La intención que persigue tu teatro de, al menos, no facilitar una identificación fácil, tiene que ver con esto. También con lo que decía en un momento en relación con las víctimas, con su ausencia y con la imposibilidad de sustituirlas o de apropiarse de su lugar. Un producto de la industria cultural a lo que tiende es a que tú sientas que eres compasivo con la víctima, que puedas ser solidario sin ponerte en peligro, desde la cómoda butaca, y mucho menos a desvelar las complicidades que tiene el espectador con las lógicas de victimación que están en la sociedad. En ese sentido, es una reflexividad que afecta a la construcción misma de la obra. No es que te salga ahí un actor y te dé un rollo soporífero sobre el sufrimiento del mundo y entonces tú te pongas pensativo, y además con la buena conciencia de que te preocupas por los sufrientes. La reflexividad a la que me refería afecta a la materialidad de la obra, a su estructura, a su constitución formal, a cómo maneja los elementos artísticos ...

JMayorga – Comparto lo que dices. Y es cierto que varias mis obras pretenden, de distintos modos, ofrecer al espectador elementos que animen la crítica de la propia obra. No sé si la crítica de las condiciones materiales del espectáculo en un sentido amplio, pero sí de aquello que es central en mi trabajo: las estrategias de la construcción de la fábula, las decisiones autorales sobre la forma del espectáculo.

JAZam. Es a lo que te referías con el ejemplo de la obra sobre Anna Frank.

RMate – Respecto a lo de la invisibilización del proceso productivo, he recordado que Picasso invitaba a la gente a que le viera trabajar. ¿Cómo haces? ¿Cómo trabajas tú? ¿Tú trabajas en soledad absoluta o por la calle...? ¿Cómo te lo montas tú?

JMayorga – Bueno, yo sé cuáles son mis condiciones ideales, se dan cuando he dormido bien, he hecho algo de deporte, me he arreglado y tengo la mañana por delante para escribir... ¡Pero esas condiciones no se dan casi nunca! Yo no espero a que se den las condiciones ideales, llevo siempre encima el material, en mi mochila, y aprovecho cualquier oportunidad para escribir. Por otro lado, finalmente, uno está escribiendo siempre. Finalmente, lo que uno hace cuando está ante el

papel es volcar cosas que ha ido escribiendo en su cabeza mientras caminaba por el mundo. Pero el encerrarse con el papel es en sí mismo productivo, porque en ese encuentro con el papel, en ese separarse del mundo, aparecen otras cosas que en el caminar, en el vivir, no habías imaginado. He dicho alguna vez que mi trabajo consiste en encerrarme para volverme loco y compartir luego mi locura con los otros. Y eso tiene que ver con aquello con lo que empezábamos, con lo de los grandes griegos imaginando que una madre puede matar a sus hijos o que una muchacha puede desobedecer, aunque su desobediencia le cueste la vida. Necesitas soledad para que lo vivido se convierta en otra cosa. Para que la mujer que entró en la frutería dudando si comprar fresas se convierta en quién sabe qué. Para eso necesitas soledad.

POLICÍA DE LA MEMORIA (EN RÉPLICA A MARCELO BIRMAJER Y SUS ATAQUES AL PARQUE DE LA MEMORIA)

Police of the Memory
(In Reply to Marcelo Birmajer and his Attacks to the Park of Memory)

ANA LONGONI*

analongoni@gmail.com

A lo largo de las últimas semanas, el escritor y periodista Marcelo Birmajer publicó tres columnas en el diario *Clarín* (tituladas “El parque y la memoria”, el 5/2, “Un cartel para adulterar la historia”, el 24/2, y “Con derecho a cuestionar también a los artistas”, el 7/3) en las que ataca con saña al Parque de la Memoria, uno de los más relevantes monumentos construidos en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina.

Lo hace fundamentalmente a partir de una tendenciosa lectura de “Carteles de la Memoria”, la intervención allí emplazada del Grupo de Arte Callejero (GAC). Sin mencionar nunca ni la obra ni su autoría, interpreta pasajes de un par de los carteles que son parte de esta instalación, como si se tratara de definiciones de la política institucional del Parque de la Memoria¹.

Semejante ataque no es para nada banal ni inocuo, en medio de las actuales y sinuosas redefiniciones de las políticas de la memoria respecto de la represión dictatorial impulsadas desde el Estado argentino. Más aún en la medida en que se propaga desde un medio de comunicación constructor por excelencia de opinión pública (de “sentido común”, cabría decir), y dado que coincide con otras peligrosas declaraciones de autoridades de la cultura y de reconocidos intelectuales. Me refiero –en particular– a los dichos del Ministro de Cultura de la Ciudad, Darío Lopérfido, cuestionando el número de desaparecidos, y a la entrevista brindada a *La Nación* por el historiador Luis Alberto Romero en la que acusa a los juicios de lesa humanidad de estar “afectando el estado de derecho y los Derechos Humanos” y ser expresión de venganza². Merece, en este contexto, detenernos a analizar

* Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires.

¹ Como lo señala agudamente Laura MALOSETTI COSTA, “Polémica con Birmajer”, *Clarín*, 6 de marzo de 2016.

² Jorge FERNÁNDEZ DIAZ, “Entrevista a Luis Alberto Romero”, en *La Nación*, 22 de febrero de 2016.

las tergiversaciones que supone la lectura de Birmajer, previendo que su insistente diatriba no es un pataleo en el vacío, sino que pretende contribuir a desencadenar concretas secuelas políticas.

1 PRIMERA FALACIA: LA OBRA DEL GAC DEVENIDA EN DISCURSO INSTITUCIONAL

Aunque Birmajer se refiera en sus dos primeras notas apenas a dos carteles, la instalación del GAC está compuesta por cincuenta y tres carteles en un abigarrado recorrido, emplazado en uno de los senderos del Parque de la Memoria lindante con el Río de La Plata. “Carteles de la memoria” porta una larga historia que puede remontarse a 1997, cuando el GAC nació y empezaba a colaborar activamente en los primeros escraches³ impulsados por HIJOS⁴. La obra emplazada en el Parque cita, recupera y condensa un procedimiento que el grupo propuso desde entonces, y que está inscrito en la memoria colectiva de las luchas contra la impunidad impulsadas en los años noventa y primeros dos mil.

Desde 1998 el GAC produjo los característicos carteles que evocan y a la vez subvierten el código vial institucional, simulando ser señales de tránsito convencionales (por su forma, color, tipografía, tamaño y emplazamiento) que para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos. En la preparación de cada escrache se colgaban en postes en medio de la trama urbana, en las inmediaciones del lugar a escrachar, así como se usaban como estandartes en las manifestaciones con las que concluía cada escrache. Los carteles realizados por el GAC colaban en cualquier punto de las ciudades o a lo largo de las rutas que recorren el país, señalamientos que alertaban y llamaban la atención en nuestros aletargados trayectos cotidianos sobre la convivencia con la impunidad que imperaba en aquellos años. Así, un peatón o automovilista podía toparse de repente con un cartel que lo alertaba sobre la proximidad de la vivienda o el lugar de trabajo de un ex represor, el lugar adonde funcionó un centro clandestino de detención y exterminio, una maternidad clandestina en la que nacieron cientos de bebés apropiados por el régimen, el lugar del que partían los llamados “vuelos de la muerte”, el sitio

³ Nombre que se da en Argentina a la acción intimidatoria que realizan los ciudadanos contra personas del ámbito político, administrativo o militar, que consiste en dar difusión, ante los domicilios particulares de estas o en cualquier lugar público donde se las identifique, a los abusos cometidos durante su gestión.

⁴ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

donde ocurrió un fusilamiento ilegal o una masacre, o una comisaría en la que se seguían aplicando torturas a los detenidos o casos de “gatillo fácil”.

Con extrema capacidad de síntesis y economía de recursos, la eficacia de estas señales radica en gran medida en su condición mimética: son dispositivos que se confunden con un código institucional para trastocarlo radicalmente, afectando no solo la señalética del tránsito sino el orden político que (a través de las leyes del perdón y los indultos) había instalado la impunidad y la desmemoria en nuestra sociedad. Trastocar es una de las tácticas del activismo artístico (junto con agitar, disputar espacios públicos vedados, insistir sobre lo negado), e implica afectar un orden, generar un cortocircuito que apueste a introducir un ejercicio crítico⁵.

Los carteles propuestos por el GAC (nunca firmados, siempre disponibles para que otros se los apropiaran e hicieran suyos) proporcionaron una visualidad característica a las prácticas sociales de protesta que emergieron en esos años y fueron empleados desde entonces no solo en numerosos escraches, marchas e intervenciones callejeras. También fueron reconocidos en el mundo del arte como una de las manifestaciones del emergente activismo artístico, y formaron parte de numerosas exposiciones y publicaciones dentro y fuera del país.

En 1999 el GAC decidió presentar la propuesta de “Carteles de la memoria” al concurso de esculturas en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en la Argentina. Entre 665 proyectos postulados por artistas de todo el mundo, fueron uno de los ocho ganadores, elegidos por un jurado integrado por nueve reconocidos artistas, curadores y expertos en arte público, junto a dos destacados representantes del movimiento de derechos humanos, Estela de Carlotto y Adolfo Pérez Esquivel.

Ya desde su primera formulación, aún como maqueta preliminar, la secuencia de carteles insistía en ubicar las trágicas secuelas del terrorismo de Estado en una historia más vasta y compleja, de alcances regionales (aludiendo al Plan Cóndor y a la injerencia de la CIA en las dictaduras militares sudamericanas del período), deteniéndose en las dimensiones de complicidad de civiles, de la cúpula de la iglesia católica y de medios masivos, en los inicios de la transformación neoliberal de la economía (en particular, el abrumador incremento de la deuda externa, del que hoy volvemos a saber), la complicidad de corporaciones y empresas (como Ford, Mercedes Benz, el Ingenio Ledesma), los delitos económicos (robos y apropiaciones del “botín de guerra” por parte de los represores), el desmantelamiento de la

⁵ Cf. *Alerta que salpica*, https://mega.nz/#F!t8sgCZRK!DhCXde5hnhnL_cKk2Koe4w, p. 62.

industria nacional, etc. Los carteles del GAC ubican los mecanismos de dispersión del terror concentracionario⁶ en una historia más larga que viene de antes del golpe de Estado de 1976 (al aludir a la Triple A y a los decretos de aniquilamiento del gobierno de Isabel Perón) y que prosiguió después (la práctica del gatillo fácil, el reciclamiento de las fuerzas represivas en empresas de seguridad privadas, etc.). Planteados a fines de la década menemista, denunciaban las privatizaciones de las empresas públicas y las condiciones penosas de vida de un gran sector de trabajadores (afectado por la desocupación masiva, la precarización laboral, la miseria y pauperización).

Cuando finalmente la obra fue emplazada en el Parque, recién en 2005 a causa de demoras administrativas, el GAC actualizó los textos presentados en 1999. Las políticas de Estado –indiscutiblemente– estaban cambiando, y no sólo en materia de derechos humanos. Ya entonces la participación del GAC en el Parque de la Memoria desató algunos debates dentro del activismo e incluso más allá de él, básicamente en torno al riesgo de “institucionalizar” y neutralizar una práctica callejera tan potente como el escrache dentro de una iniciativa oficial⁷. Sabiendo que ocupaban un lugar incómodo, sus integrantes defendieron la “finalidad educativa”⁸ de ocupar ese espacio memorial interpelando –con un lenguaje visual conciso– a las nuevas generaciones que visitan y visitarán el predio con una serie de señales que más que componer un relato cerrado (como Birmajer insiste en sostener), abre la cuestión del genocidio a nuevos materiales, indicios y preguntas, y nos interroga con agudeza sobre sus efectos en tiempo presente.

2 SEGUNDA FALACIA: EL PARQUE COMO APOLOGÍA DE MONTONEROS

“Los kirchneristas usaron el Parque de la Memoria para la construcción de su relato con dinero del erario; peor aún, mancillando y negando la gesta del Juicio a las Juntas y el Nunca Más y haciendo apología de grupos criminales como Montoneros”⁹.

⁶ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

⁷ A ello apuntaba la crítica de Adrián Gorelik en “Preguntas sobre la eficacia” (revista *Punto de Vista* n° 82, Buenos Aires, agosto de 2005).

⁸ *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Parque de la Memoria*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010, pp. 128 y ss.

⁹ Marcelo BIRMAJER, “Con derecho a cuestionar también a los artistas”, *Clarín*, 7 de marzo de 2016.

Con este discurso desbocado, la operación de Birmajer se cimienta en la deshistorización de un relato (y no “el relato”) que –lejos de hacer apología de Montoneros o de reivindicar la lucha armada setentista– indaga en las condiciones históricas que hicieron posible que tantísimos miles de jóvenes optaran por esa vía no solo en el país sino en buena parte del mundo, en una época signada por un horizonte de expectativas de transformación revolucionaria inminente. Es muy cómodo pararse en los tópicos discursivos que se volvieron hegemónicos en la posdictadura para señalar con dedo acusador las definiciones políticas previas. Más riesgoso es indagar en los contextos epocales precisos: considerar que desde 1930 los golpes de Estado habían sido una constante en la vida política argentina, desde 1955 estaba proscripto el peronismo y desde 1966 lo estaba todo el arco opositor (eran perseguidos no solo los políticos, sino también sindicalistas, estudiantes, científicos, artistas y hasta las chicas con minifalda y los muchachos con barba y pelo largo). No puede obviarse en la radicalización de buena parte de la sociedad el impacto de sucesos como la guerra de Vietnam, la invasión norteamericana a Santo Domingo, el asesinato del Che Guevara en Bolivia, el de Martin Luther King en Estados Unidos, la masacre de Tlatelolco en México y tantas otras evidencias de la aplicación sistemática de la violencia represora que convencieron a muchos –inclusive a Jean Paul Sartre¹⁰– de que la única salida legítima y efectiva era replicar con violencia insurgente. Esto no significa reivindicar a Montoneros ni al ERP, ni sus metodologías ni sus actos, sino aproximarnos a esa experiencia extrema de manera situada, reponiendo las discusiones políticas y teóricas que tuvieron lugar entonces, considerando la época con menos prejuicio y más ánimo de entender y dilucidar. Ello sin desactivar la crítica e incluso la autocrítica, en un ejercicio diametralmente diferente a la caza de brujas a la que parece incitar Birmajer.

Bien sabemos que las memorias respecto de la historia reciente son múltiples y en conflicto, que las construcciones o argumentos que dominan un período dado no son estáticas ni inmutables, y pueden ser desplazadas, discutidas o transformadas en un momento posterior. Si la última dictadura quiso negar la existencia de los desaparecidos, el movimiento de derechos humanos bregó –en condiciones muy adversas– para darles entidad y reclamar por su aparición con vida, primero apelando a su condición de víctimas y mucho más tarde reivindicando su militancia. Si los militares pretendieron abandonar el poder sellando un pacto de amnistía, el gobierno de Alfonsín encaró una dura pelea por enjuiciar a los coman-

¹⁰ Véase su prólogo al libro de Frantz FANON, *Los condenados de la tierra*, México: FCE, 1963.

dantes que integraron la junta militar y abrió con la CONADEP¹¹ la posibilidad de denunciar públicamente los crímenes cometidos, aunque luego terminó cediendo ante las presiones de las Fuerzas Armadas al promulgar la ley de Punto Final y la ley de Obediencia Debida. El gobierno de Menem deshizo lo avanzado otorgando los indultos, a pesar de la enorme movilización popular que repudiaba esa medida. En ese tiempo de rotunda impunidad es que surge HIJOS y se emprenden las luchas -inicialmente aisladas y fuertemente reprimidas- de las que el GAC es parte activa. Aún con sus diferentes modalidades y tácticas, los HIJOS se reclamaron continuidad de la larga lucha de Madres y Abuelas¹², en medio del páramo. Al calor de la revuelta popular de diciembre de 2001, muchas de estas políticas minoritarias adquirieron visibilidad y protagonismo. En los últimos años, varios de sus reclamos (como “juicio y castigo”) adquirieron un carácter de políticas de Estado. Evidentemente esas conquistas están en riesgo en la actualidad, a la vez que las persistencias de esa larga lucha prosiguen y seguramente vislumbrarán nuevas formas en los tiempos venideros.

Hace pocas semanas, el hijo de un amigo -un muchachito de trece años que acaba de ingresar al Colegio Nacional Buenos Aires- fue detenido por un policía en la valla que interrumpe la Plaza de Mayo porque tenía puesta una remera con la cara del Che. No lo dejaron pasar aludiendo a una incierta “portación de ideología”. ¿Quizá este alucinante acto de intolerancia y prepotencia sea una inesperada señal de cómo una figura que ha devenido en rotundo mito mediático e incluso en emblema turístico pueda recargarse de alguna condición disruptiva?

3 CIERRE

En síntesis, cuando Birmajer elude considerar esta historia compleja y elige reducirla a dos referencias fuera de contexto que pretende orgánicas a lo que llama “el relato kirchnerista” está falseando los hechos y pasando por alto de una manera burda infinidad de mediaciones:

1) Toma la obra del GAC como manifestación directa del discurso institucional del Parque de la Memoria, evitando mencionar su condición de obra específica y

¹¹ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.

¹² Asociación Madres de Plaza de Mayo, y la de Abuelas, surgidas durante la última dictadura militar argentina.

su autoría, así como el dato nada menor de haber sido seleccionada en un concurso público internacional.

2) Cuando la refiere como parte del “relato kirchnerista”, pasa por alto que la obra fue gestada en 1999 –cuando el kirchnerismo no existía–, y ni sus autores ni la institución pública que cobija esta intervención –y que por cierto depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires– se pueden asimilar al kirchnerismo sin cometer un arbitrario forzamiento¹³.

3) En lugar de sumergirse en la obra y en la compleja historia que despliega, descontextualiza dos fragmentos para disparar contra el Parque de la Memoria (y por elevación contra el movimiento de derechos humanos que tiene una trayectoria que empezó muchísimo antes del kirchnerismo y prosigue más allá de él).

4) Contra las acusaciones que desliza Birmajer en su última nota, vale señalar que los integrantes del GAC trabajaban entonces y siguen trabajando como docentes en escuelas y universidades públicas, y no eran ni “empleados” del Parque de la Memoria ni “artistas contratados por el Estado”.

Marcelo Birmajer tiene derecho a pensar lo que quiera. Lo que carece de toda ética intelectual es usar su lugar privilegiado en los medios masivos para erigirse en policía de la memoria y sembrar franca confusión y odio, mucho más cuando empieza a haber señales claras de violencia política (sin ir más lejos, este fin de semana hemos sabido consternados de balazos a militantes políticos y de manifestantes sindicales heridos).

¹³ El GAC ha explicitado posiciones críticas hacia el kirchnerismo en varias ocasiones, por ejemplo, en relación a la museificación del Casino de Oficiales en la ex ESMA, en 2014.

¿CÓMO (NO) HACER COSAS CON IMÁGENES? SOBRE EL CONCEPTO DE POSMEMORIA

How (not) do Things with Images? On the Concept of Posmemoria

BELÉN CIANCIO*

belenciancio@gmail.com

A la memoria de Alejo Hunau

El concepto de posmemoria, propuesto por Marianne Hirsch desde el campo de los *Memory Studies*, está presente, desde hace varios años, no sólo en los Estudios sobre Memoria en el Cono Sur y en España, sino también en distintos espacios y formaciones discursivas como la Crítica Literaria y en un campo en formación: los Estudios sobre Cine. La publicación, en 2015, de uno de los últimos libros de Hirsch: *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, el único de su extensa producción¹ traducido al español, probablemente provoque aún mayor impacto, reproducción de su uso y aplicación, en un mundo en que la circulación de imágenes a partir de la *web* y las redes sociales parecería infinita, inmaterial y pasajera, aunque, como habría sucedido recientemente con las imágenes de niños palestinos y refugiados, sirva no sólo para producir, con un “like” o un “share”, buena conciencia, espectacularidad o banalización, sino, una vez más, reflexiones acerca del límite de lo visual. Pensar sus límites y alcances, es el motivo de este texto que desea comenzar a problematizar algunos de los supuestos del concepto de posmemoria, como la cuestión de la performatividad, el modelo socio-cultural y epistemológico desde el que se produce y los conceptos de trauma, de generación, de testigo y de género que supone².

* * *

* Investigadora adjunta en CONICET, Argentina.

¹ Cf. Marianne HIRSCH, *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem, 2015. El texto presenta algunas confusiones en algunos términos de difícil traducción como “embodiment”.

² Una primera versión de este texto: “Sobre el concepto de posmemoria”, fue presentada como ponencia en un congreso en el CSIC, en Madrid. (M. B. CIANCIO, M. B. (2013), ¿Las víctimas como precio necesario?, <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>. Última consulta: 12/10/2015)

En los estudios sobre cine en Argentina, uno de los campos donde mayor circulación habría tenido el concepto de posmemoria, al abordar el problema de una memoria en imágenes, se habría tenido en cuenta el debate en torno a lo irrepresentable que proviene tanto de la estética filosófica francesa, con autores como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman³, como del posicionamiento de Claude Lanzmann con respecto a las imágenes de archivo y cómo habría elaborado –o no– los grados de irrepresentabilidad el cine durante la llamada transición democrática, hasta el Nuevo Cine Argentino, desde distintas prácticas y géneros como el cine de ficción, el docudrama, el cine experimental y el documental; teniendo en cuenta una diferencia con respecto a las imágenes de archivo de la Shoah: la supuesta falta de tales imágenes, que, desde un cierto *horror vacui*, daría mayor relevancia a la “creación de imágenes del terror”, según Andreas Huyssen⁴.

Así como se habría instalado el concepto de posmemoria, se habría producido una interpretación del lugar del cine no sólo en la construcción de la memoria colectiva, sino en un proceso de dimensiones antropológicas, rituales, psicoanalíticas y sociales como el duelo⁵. Se trataría de un momento en que, a diferencia del cine de ficción que tuvo mayor circulación durante los años ochenta, sería en el documental el lugar donde se expresan las tensiones de esta reconfiguración dilemática de la(s) memoria(s). Siguiendo el llamado “modelo del Holocausto” y sus paradojas, dentro de esta interpretación, muchas veces ha tendido a hablarse de posmemoria de modo acrítico al construir dispositivos de análisis o clasificaciones aplicadas a producciones audiovisuales. El concepto de posmemoria surge en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies*, en el marco del “boom de la memoria”⁶ y además de producirse desde un modelo culturalista, supone –desde una perspectiva psicoanalítica– una estructura performativa de transmisión o transferencia intra, inter y transgeneracional y una interpretación del concepto de trauma⁷, liga-

³ Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, París, Les Éditions de Minuit, 2004 y Jacques RANCIÈRE, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006.

⁴ Cf. Andreas HUYSEN, “Prólogo: Medios y memoria”, en C. Feld y J. Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

⁵ Cf. Ana María AMADO, *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires, Colihue, 2009 y Gonzalo AGUILAR, *Otros mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

⁶ Andreas HUYSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁷ El lugar de la fotografía, una cierta narrativa y el espacio familiar, como indica el título del libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* son relevantes en la construcción del concepto de posmemoria. Hirsch parte de un análisis, entre otros, de los trabajos del artista visual Art Spie-

do, como en algunas teorías del género aunque no con el mismo sentido y finalidad, a esa misma performatividad que involucra no sólo imágenes y símbolos culturales, sino actos de transferencia pre-cognitivos, en el espacio familiar, que se convertirían en síntomas o, en el mejor de los casos, en expresiones estéticas, artísticas y culturales. Así, durante los últimos años tanto en Argentina como en otros países del Cono Sur y en España, habría comenzado a aplicarse el concepto de posmemoria al delimitar y clasificar no sólo un *corpus* cinematográfico y literario sino también, y por lo que supone el mismo concepto, experiencias de memoria, que desde distintas categorías de análisis, tales como la de segunda generación, u otras como “giro subjetivo” o “ensayo filmado en primera persona”, reúnen y comparan entre sí documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000-2004), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007)⁸; situándose, en este sentido, desde la función autoral, la pertenencia a una (nueva) generación o a la experiencia de filiación que los identifica como “hijos de desaparecidos”, un modo en el que son dichos y al que resisten o resignifican de distintas formas.

En este mapa, el concepto de posmemoria habría comenzado a utilizarse a veces sin situarlo y pensar no sólo las diferencias entre su historia, dominio y contexto de producción –de algún modo su genealogía entendida críticamente y no como la justificación de un paradigma o un neologismo–, sino también los conceptos de experiencia traumática, de transmisión intergeneracional, de testimonio, de familia y de género que supone. Habría que precisar que este concepto fue propuesto por Hirsch como estructura de transmisión en un primer momento para describir la memoria de los descendientes de sobrevivientes del Holocausto –de la *Shoah*, de Auschwitz y de otras catástrofes⁹– en cuanto que el vínculo con la fuente y el

gelman, inspirados en su padre sobreviviente, y de la novela *Austerlitz* de W. G. Max Sebald, a través de una fenomenología de la fotografía desde las teorías de Roland Barthes. Cf. Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997 e Id., “The Generation of Postmemory”, en *Poetics Today*, Vol. 29, No 1, 2008, págs. 103-118.

⁸ La categoría de posmemoria también se ha utilizado en Chile al hablar de documentales como *La Quemadura* (René Ballesteros, 2009), o el trabajo experimental *Remitente: Una carta visual* (Tiziana Pavizza, 2008); en Uruguay *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) y *DF Destino Final* (Mateo Gutiérrez, 2008), han sido, a su vez, clasificados como posmemorias, así como algunos documentales españoles como *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005). También ha sido ampliamente utilizado desde el campo literario.

⁹ Hirsch llegaría a considerar que la posmemoria y la transmisión intergeneracional (como el “modelo del Holocausto”) se habrían universalizado y vuelto un vehículo explicativo y un objeto de estudio en otros contextos, además del Holocausto (cuya denominación es problemática) y la Segunda Guerra Mundial, como la esclavitud en América, la Guerra de Vietnam, el *apartheid* sudafricano, el comunismo en Europa del Este, los genocidios camboyano y armenio y lo que llama *Dir-*

acontecimiento traumático estaba mediado de diversas formas –sobre todo visuales– fotográficas, relatos, síntomas familiares, *actings*, no verbalizaciones, transmisiones inconscientes –semejantes a las que describieran Nicolas Abraham y Maria Torok. Esto supondría, entonces, que las memorias de los descendientes (que no estuvieron ahí, y esto es reafirmado por Hirsch, no sólo en cuanto a la distancia espacial y temporal, sino en cuanto la experiencia traumática) se fundaría en lo visual, así como en otras formas de mediación narrativa (tecnologías de la memoria)¹⁰, que se repiten en síntomas o reelaboran y reactivan en corporizaciones (*embodiments*) y obras artísticas o imágenes documentales y fotográficas, de un modo más directo que otras formas de trabajo de la memoria¹¹, y que supone que, en cuanto que la posmemoria implica una búsqueda de recuerdos, de archivos, de narraciones –que conllevan una desilusión, pérdida o falta–, se colmaría mediante prácticas performativas del deseo. Hirsch, desde la crítica literaria y la serie infinita de los *Studies*, entre los cuales se destacan los Estudios sobre Memoria y una versión culturalista del feminismo (aunque no menciona ni rescata, en la mayoría de sus libros, la memoria o la posmemoria de otras minorías que pretendía exterminar el nazismo, como los homosexuales), elabora su teoría bajo el imperativo de la interdisciplinariedad. Incluye, entonces, dentro de esta estructura o modo de transmisión, desde la producción artística y cultural, conceptos y clasificaciones del psicoanálisis (el concepto de trauma y de deseo como falta), figuras retóricas –como las que llama tropos “del abandono y la fantasía de reconocimiento materno” (que habría permitido codificar y edipizar la interpretación de textos y documentales) y “del niño perdido” (que con imágenes de la infancia podría, como menciona la misma Hirsch, provocar mayor identificación, universalización y apropiación)–, de modo fragmentario y ecléctico, y agregando acumulativamente, a lo largo de sus

ty War en Argentina. En *La generación de la posmemoria...*, se referirá también a la narrativa sobre la Nakba palestina y la memoria de los refugiados kurdos. No queda muy claro, pero pareciera que podrían incluirse, entonces, en la posmemoria a todos los acontecimientos traumáticos de la historia.

¹⁰ El concepto de “tecnologías de la memoria” que utiliza en un primer momento Hirsch y que podría relacionarse con el de “tecnologías del género” no continúa siendo trabajado por la autora. Cf., Marianne HIRSCH y Valerie SMITH, “Feminism and Cultural Memory: An Introduction”, en *Signs*, Vol. 28, No. 1, 2002, págs. 1-19.

¹¹ Una de las formas en que Hirsch define, en un primer momento, el trabajo de la posmemoria sugiere como argumento central que radica en reactivar y re corporizar: “(...) reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. (Marianne HIRSCH, *op. cit.*, 2008, pág. 111). Así, la “segunda generación”, y sus producciones artísticas y testimoniales “(...) are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma” (Ibid., pág. 112).

numerosas publicaciones, las producciones de artistas y escritores vinculados a otros acontecimientos históricos traumáticos. Así, su recorrido posmemorialista iría desde sus primeros trabajos con las fotografías de Lorie Novak, el comic *Maus* de Art Spiegelman, la novela *Austerlitz* de W.G. Sebald, las fotografías de su propia familia –entre otras numerosas producciones visuales y narrativas vinculadas a la memoria de la diáspora y el genocidio de los judíos–, hasta algunas novelas del escritor palestino Ghassan Kanafani, pasando por la narrativa de la esclavitud negra en Norteamérica, o el archivo perdido de los refugiados kurdos, con los trabajos fotográficos de Susan Meiselas.

En la interpretación que se ha hecho en Argentina, más allá de la crítica de Beatriz Sarlo que se centra en la no especificidad de la posmemoria¹², teniendo en cuenta la categoría de generación, al hablar de los documentales de Carri, Prividera, Roqué y de otros realizadores, así como de los testimonios que muestran, se habría resignificado la definición de Hirsch al hablar de “memorias críticas”¹³ que se diferencian de una generación de testigos directos, de las armas y de la muerte y de otra joven que confronta, que estaría ahí, ahora, para plantarse explícitamente como testigos de los testigos directos. Surgirían en estas películas, entonces, al menos dos relatos: el de la militancia, los motivos de la resistencia, de la represión y los relatos de los testigos de una nueva generación. Mientras que entre unos y otros estaría el espectro del testigo que no puede hablar porque está muerto (o desaparecido), evidenciando un límite y la imposibilidad de reemplazarlo y representarlo. De este modo, se identifica una figura, la de “los nuevos testigos”, en este corpus de documentales –que ha provocado una serie inusitada de literatura, identificaciones, interpretaciones y sobreinterpretaciones–, figura que supone un posicionamiento generacional y que constituye otra figura, la del testigo-escucha, que iría al encuentro de la narración de lo ausente, de un pasado y que, desde Benjamin (extrañamente poco visitado por Hirsch y otros autores que continúan su legado posmemorialista), alude al narrador y al silencio en que lo sumió la barbarie de su experiencia¹⁴. El testigo-escucha, así, es elegido para pensar el desastre, para guar-

¹² Cf. Beatriz SARLO, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

¹³ Cf. Ana María AMADO, op. cit., pags. 155 y ss. Amado, a diferencia de algunos trabajos que se han realizado en Europa a partir de este corpus cinematográfico, no hace una clasificación de posmemorias ni parte de una definición de “segunda generación”, mucho menos afirma que esta generación no vivió la dictadura “en carne propia”, sino que resignifica desde una escritura ensayística este concepto.

¹⁴ Cf. Ana María AMADO, op. cit., pág. 202.

dar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del “haber estado” de una generación.

Los comentarios y preguntas que se escuchan en los documentales: “(...) por qué no se fue del país...”, “Ellos quieren hacer la película que necesitan. Y entiendo que la necesiten. Pero la puede hacer otro, no yo” (*Los rubios*), la evidencia de la falta: “No tengo nada de él, ni tumba, ni cuerpo” (*Pápa Iván*), la voluntad de saber y el inconformismo en *M*, las ironías en el discurso, las mediaciones y cuestionamientos, evidentemente son signos que muestran una diferencia generacional, así como diversas estrategias visuales y sonoras que mediatizan y son mediadas y que se distinguen del relato testimonial documental que prevaleció durante la década de los noventa. Pero, no deberían plantearse como una diferencia temporal y espacial, como si esta generación hubiera vivido completamente alejada de la experiencia política de sus padres y como si la historia, que deviene memoria, les hubieran llegado sólo a través de hipermediaciones visuales, artísticas, fotográficas, relatos, narraciones o síntomas familiares, como en el caso de la segunda generación, nacida o crecida en la diáspora, a la que Hirsch atribuye un trabajo de posmemoria. Si bien la relación filial se interrumpió siendo muchos de ellos muy pequeños, también algunos de estos hijos fueron “testigos” involuntarios de los momentos de violencia¹⁵, muchos –como puede verse y escucharse en estos mismos documentos filmicos–¹⁶ son ellos mismos sobrevivientes, no sólo porque presenciaron el momento en que sus padres fueron secuestrados, sino porque podrían haber sido asesinados –como de hecho se creyó en un primer momento– cuando fueron llevados a los centros de detención clandestinos donde habrían sido interrogados, como si formaran parte de “cuadros subversivos”, hasta que eran reclamados por algún familiar. Algunos nacieron en los campos de detención y concentración, porque sus madres estaban embarazadas en el momento en que eran detenidas y fueron apropiados o dados ilegalmente en adopción. En este sentido, la figura del testigo alcanzaría dimensiones más complejas que las de la figura legal, y de los conceptos de “testigo directo” y “testigo indirecto”, “testigo escucha”, y, sobre todo, del testi-

¹⁵ Nicolás Prividera tenía seis años cuando secuestraron a su madre y ha sido testigo en causas que actualmente están en curso, en donde ha presentado también su documental como prueba. El trabajo comenzó no sólo como expresión estética sino como proceso de investigación junto a la presentación judicial.

¹⁶ Con respecto a los trabajos que han abordado las diferencias y similitudes entre la Shoah y las dictaduras latinoamericanas, cf. Liliana Ruth FEIERSTEIN, “Por una e(sté)tica de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina”, en *HeLix: Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, 5 (2012), págs. 124-144.

monio como figura literaria, que ha estado presente en la narrativa de la posmemoria, en términos de Hirsch, en la “escritura del desastre”, como diría Maurice Blanchot, o en toda la literatura de la “era del testigo”. Este problema en el texto de Ana Amado, y en otros trabajos que parten de la categoría de “segunda generación” tal como la define Hirsch, al utilizar el concepto de posmemoria, no alcanzaría a verse, puesto que parte desde formas ya objetivadas y legitimadas, a través de prácticas culturales, artísticas o filmicas en los documentales que analiza, pero donde una escucha atenta de los testimonios que aparecen en estos mismos trabajos permitiría ver esta diferencia. Probablemente es un problema del concepto de generación y del de testimonio que se vuelve más complejo en el documental¹⁷, así como de la psicologización que supone el concepto de trauma, que no pretende agotar este ensayo, así como tampoco dilucidar en detalle cada uno de los testimonios que se ven y escuchan, en estos largometrajes¹⁸. Pero teniendo en cuenta no sólo las producciones de quienes se posicionan como realizadores visuales y cineastas, sino los testimonios de quienes son entrevistados en estos trabajos, es posible percibir que estuvieron inmersos en las experiencias de sus padres –aunque pueda decirse que la percepción y subjetivación no fuera la de un adulto–¹⁹ y que incluso hoy son sujetos atravesados por decisiones –antagonismos gustaría decir a la laiaianos– que se subjetivizan a su vez en conflicto con aquellos discursos que los atraviesan y a partir de los cuales son dichos, bajo una mirada con la que se los etiqueta y familiariza, a veces para idealizarlos o victimizarlos. Pero es importante tener en cuenta que no todos se identifican con el proyecto de sus padres, ni con la política oficial de la memoria que se implementó con el kirchnerismo, ni son artistas o *visual performers*. Tampoco quienes producen estos trabajos pretenden siempre que sus obras sean interpretadas sólo bajo la categoría de testimonios, precisamente porque la dictadura transformó los lazos de filiación y porque crecieron en una

¹⁷ Además de la fragilidad, la elipsis, y las otras derivas que se producen en el habla, en el documental intervienen desde el plano hasta el montaje o edición de esos testimonios. El trabajo *Granada* (2005) de la artista argentina Graciela Taquini muestra cómo funciona esa edición de la memoria.

¹⁸ Cf., por ejemplo, los testimonios en *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004) y en *(h)Historias cotidianas* (Andrés Habbeger, 2001).

¹⁹ Hirsch se apoya, entre otros, en los trabajos de otra autora estudiosa del Holocausto, Eva Hoffman, quien habla de las paradojas de un conocimiento indirecto, de los que vinieron después y no vivieron los eventos, ni sufrieron sus impactos directamente. La posmemoria describiría, así, la relación de aquellos que vienen después de los testigos, cuyas experiencias serían “recordadas” sólo a través de significados de historias, imágenes, destellos, narrativas, que preceden al propio nacimiento o a la propia conciencia y que en muchos casos retornan como síntomas.

sociedad en la que lejos de una hipernarrativización, *boom* de la memoria²⁰ o musealización, habría existido un gran desconocimiento o un conocimiento negado, un pacto denegativo²¹. Es decir que si se utiliza el concepto de generación, que tiene siempre una connotación positivista, debería pensarse en la división que se produjo en el interior de esta generación entre quienes permanecieron con sus familias, escucharon relatos tempranos acerca de sus padres o podían recordarlos y evocarlos a través de imágenes y quienes fueron apropiados o dados en adopción²². Los que escucharon narraciones de otros sobrevivientes o de sus familiares y que pudieron convivir con ellos no fueron todos y los acontecimientos que se situaron como participación en la esfera pública, las marchas con las fotografías que mostraban agrupaciones de derechos humanos o manifestaciones artísticas como las del *Siluetazo* en 1983, no podían interpelar masivamente a esta generación ya sea por el pacto denegativo que hemos mencionado o por las condiciones de producción y circulación en las que se produjeron que, además, estuvieron centradas en Buenos Aires.

Si hipotéticamente se suspende el uso de la categoría de “segunda generación”, pero se retiene el concepto de posmemoria²³, difícilmente podría hablarse de (pos)memorias configuradas exclusivamente o transmitidas a través de hipermediaciones visuales, narrativas y, sobre todo, que se producen en la esfera pública –de las que desvincularse o reactivar otra memoria a partir de un relato o síntomas, o recorporalización afectiva, frente a la frialdad del archivo o de su pérdida–²⁴, de trans-

²⁰ Probablemente, por esto muchos autores han hablado de “boom” de la memoria desde el momento en que se formaran agrupaciones como H.I.J.O.S. en 1995 y comenzaran a trabajar en intervenciones públicas como los escraches y las producciones artísticas del GAC, es decir que estas prácticas formarían parte de la producción de dicho *boom*, y esta generación no habría crecido en medio del mismo en formas objetivadas como las que caracterizan a la posmemoria.

²¹ Cf. Lucila EDELMAN y Diana KORDON, *Sur, dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*, Buenos Aires, Psicolibros, 2010 y Daniel FEIERSTEIN, *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012. El pacto denegativo y, por otro lado, la situación de “sospecha” hacia los sobrevivientes durante la transición, imposibilitarían hablar de un “boom de la memoria” con las características de aquel que determinó el campo de los *Memory Studies*.

²² Estos testimonios pueden verse en (h)Historias cotidianas.

²³ En este sentido, intensificando la “performatividad” de la postmemoria “(...) *shaped more and more by affect, need, and desire as time and distance attenuate the links to authenticity and ‘truth’*” (Marianne HIRSCH, op. cit., 2008, pág. 124). En *Los rubios*, probablemente esta performatividad se produciría en los recursos narrativos que de algún modo “ficcionalizan” o ponen en escena los “mecanismos” de la memoria que produce el cine normativizado y narrativo, así como desestabilizan el uso tradicional del testimonio filmado o grabado.

²⁴ Aquello que involucra al cuerpo y que Hirsch considera característico de la posmemoria es, sin embargo, inherente a todo el resto no elaborable, no representable, de un trauma. Desde el psico-

misión familiar, de una industria cultural de la memoria o de tecnologías de la memoria como las que se produjeron en sociedades democráticas capitalistas, donde existían políticas públicas memorialistas impulsadas desde el Estado. Porque la infancia de esta generación, excepto la de aquellos niños que vivieron en el exilio, fue en Argentina y durante la dictadura militar, no después de la misma²⁵ Incluso sin conocer cada historia individual, lo cual en este caso es metodológicamente imposible y porque no es parte de este trabajo tomar el testimonio como muestra, o subjetividades como “casos”, “objetos de estudios”, o establecer un paradigma, si esta generación, considerada como segunda de una primera de padres desaparecidos, no estuviera atravesada en su corporalidad por la experiencia de sus padres, si no hubiera estado ahí, ¿por qué se busca a los niños dados ilegalmente en adopción? ¿por qué algunos de los entrevistados mencionan los momentos que tratan de recordar, o performar un recuerdo, desde la incertidumbre? ¿por qué muchos de ellos se encontraron con que habían nacido y sido registrados con otros nombres?... En este sentido, si debe hacerse una comparación o utilizar alguna analogía o concepto generacional, con la generalización, psicologización y concepto de trauma que esto supone, y que ha desplazado el lugar del analizado –que en las teorías fílmicas de fines de los setenta, como las de Christian Metz, utilizaban conceptos del psicoanálisis– del espectador al autor, no sería el concepto de “segunda generación” en el sentido que lo utiliza Hirsch, sino, en todo caso, aquel con el que Susan Rubin Suleiman llama a los niños sobrevivientes de la Shoah: “generación 1.5”²⁶. Porque estuvieron allí, pero no tendrían recuerdos posibles de los hechos traumáticos debido a la edad que tenían. Aunque en el caso de la generación de hijos de desaparecidos en Argentina muchos sí recuerdan o dicen recordar el momento en que secuestraron o mataron a sus padres, un núcleo traumático

análisis en Argentina, se nombraría como *plus* –el resto traumático, la piedra de silencio–, que no se expresa en palabras, sino en gestos, en lenguaje corporal, en actuaciones y síntomas. Es una cuestión que han trabajado específicamente quienes se han dedicado no sólo a la investigación sino a la práctica y clínica en Argentina con familiares de víctimas de la represión, cf. Lucila EDELMAN y Diana KORDON, op. cit., p. 61.

²⁵ En este sentido –y puesto que la obra de Spiegelman, es una de las producciones de posmemoria que configura este concepto en la versión de Hirsch– las imágenes de *Maus* emulan y resignifican las fotografías de Buchenwald tomadas por Margaret Bourke-White, los memoriales *Tower of Faces* del U.S. Holocaust Memorial Museum o algunas exhibiciones del *Museum of Jewish Heritage* en New York.

²⁶ Estos sobrevivientes vivieron hechos traumáticos “(...) before the formation of stable identity that we associate with adulthood, and in some cases before any conscious sense of self” (Susan RUBIN SULEIMAN, “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”, en *American Imago*, Volume 59, Number 3, 2002, págs. 277-195, aquí pág. 277).

que no sería reductible al *reembodiment*, o *performance* del recuerdo como el que supone el trabajo de la posmemoria²⁷, porque no estaría en el registro de lo imaginario ni de lo simbólico sino de lo real, aunque todo recuerdo, toda memoria, toda teoría y práctica puedan considerarse performativos, dependiendo qué fuerzas de fabulación o voluntad de verdad se jueguen.

Una escucha atenta de los testimonios que, desde diferentes recursos narrativos y de representación, se ven en documentales como *Nietos (identidad y memoria)*, *(h)historias cotidianas*, *M*, *Los rubios* (que habría puesto en crisis los modos narrativos de representación clásicos, y que desnuda al “rey” del documental: el testimonio), permitiría afirmar que la infancia y juventud de la generación de hijos de desaparecidos transcurrió en otra situación y contexto social y, sobre todo, desde otra experiencia que no se asimila a la que define la posmemoria. Porque, a diferencia de los padres de la segunda generación de la diáspora judía -y esto no significa pretender medir o comparar el sufrimiento-, aquello que provocó la desaparición de esta generación en Argentina fue que estaban o eran vinculados a la militancia política, incluso a la violencia -experiencias que desarticulan los modelos tradicionales de familia y de género, dentro de los cuales Hirsch describe la transmisión e identificación-, por lo tanto a muchos de estos hijos se les negaron, para protegerlos o por complicidad, los relatos acerca del destino de sus padres -lo que ha sido llamado pacto denegativo- de los que algunos apenas conservaban alguna fotografía. Esto se intensifica en el caso de aquellos que fueron apropiados y considerados un “botín de guerra”²⁸. Durante la infancia y primera juventud de esta

²⁷ La dimensión de lo performativo en el trabajo de posmemoria, según Hirsch, quien de todos modos no termina de mostrar cómo se produciría en quienes no “estuvieron allí”, tiene que ver con lo imaginativo, la proyección y la creatividad. En este sentido, probablemente ha llevado a la asimilación con el concepto de performatividad en el que se basa la categoría de “documental performativo”, según la clasificación de Bill Nichols, que contrariamente a otras formas (expositivas, de observación, reflexión o interactivas) pondría el acento en las cualidades evocativas del film o incluiría dimensiones afectivas de la experiencia desde el punto de vista del autor (Bill NICHOLS, “El documental performativo”, en Berta Sichel *et al*, *Postverité*, Murcia, Centro Párraga, 2003, 197-221, pág. 203). Características que, sin embargo, no deberían asimilarse; en la medida que en un caso se está hablando de una performatividad ligada a la experiencia y al concepto de trauma, mientras que en el otro caso se trata de un recurso narrativo que, por las características mismas del lenguaje cinematográfico, difícilmente puede considerarse como inmediatez o experiencia directa, aunque ese efecto de inmediatez se produzca, como en el caso de *Los rubios*, en el momento de ver la película. Carri utiliza muchos recursos, desde la animación, la mediación, la actuación en el desdoblamiento en el personaje de “Albertina Carri”, entre otros, como para hablar de inmediatez, aunque no apele a un discurso explicativo o a imágenes de archivos.

²⁸ Véase AA. VV., *Leyes: principales instrumentos legales sobre derechos humanos y memoria*, Cuadernos de la Memoria. Volumen 1. Buenos Aires, Instituto Espacio para la Memoria, 2009 y “Acerca del silen-

generación no existió una documentación y circulación masiva de fotografías²⁹— excepto aquellas que se mostraban en las marchas de agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo—, museos o testimonios orales, excepto por el *Nunca Más* y el Juicio, que tampoco tuvieron una circulación masiva³⁰ y que en todo caso no se enmarcarían en una “cultura visual” o museográfica, como la que caracteriza a las producciones de posmemoria que, por ejemplo, en *Maus* redibujan fotografías de circulación pública como las de la liberación de los campos de concentración y de exterminio que se publicaron en la revista *Life*.

Quizá no debería aplicarse acriticamente el concepto de posmemoria que propusiera Hirsch —en una inercia de moda académica— para describir la estructura de transmisión intergeneracional de sobrevivientes, desde la Shoah hasta la Nakba palestina incluyendo todos los acontecimientos traumáticos de la historia del siglo XX que menciona Hirsch, ni el de segunda generación en la que se incluye la misma autora —sin ser descendiente de sobrevivientes directos—, que nacieron *después* de la catástrofe y en otras condiciones de producción y reproducción social y cultural. Puesto que si la diferencia entre la memoria y el testimonio, por un lado, y la posmemoria, por otro, estaría basada, según Hirsch, en la no-experiencia y “el no haber estado” que, de algún modo, produce una falta que parecieran llenar la imaginación, distintos modos de identificación, la afiliación, la proyección,

cio”, en Lucila EDELMAN y Diana KORDON, op. cit., págs. 269ss.

²⁹ Dificilmente se podría considerar lo que algunos autores han llamado “show del horror” como cultura de la memoria, *boom* de la memoria, o “pedagogía del horror”, como las que se produjeron en Estados Unidos y en Alemania, porque ese modo de visibilización de cuerpos NN estaba más ligado a la representación de crímenes que figurarían en los policiales y no se habrían producido desde políticas públicas o cultura de la memoria (cf. Claudia FELD, *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid, Siglo XXI, 2002 y Claudia FELD, *La television comme scène de la mémoire en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée des personnes* (Tesis doctoral), París, Université Paris 8, 2004). Por otro lado, las fotografías de personas desaparecidas que mostraban Madres y Abuelas, durante la dictadura, no tenían que ver en un primer momento con actividades artísticas o culturales, o no solamente con ellas, sino con un reclamo de justicia y aparición con vida.

³⁰ En todo caso lo que existió como un relativo “boom de la memoria” fue a través de relatos televisivos como el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) presentado en 1984 en la televisión abierta y durante el juicio realizado en 1985. Según Feld, los relatos televisivos se pliegan a las lógicas institucionales de las prácticas jurídicas y dejan de lado otros formatos típicos de la televisión, con la finalidad de producir un relato socialmente legítimo sobre la desaparición forzada. Luego se produciría una etapa de silencio en el espacio mediático (1987-1994), concomitante al momento en que el Estado se desentiende de la tarea de investigar y juzgar. Finalmente, en 1995, se abriría un nuevo período en el cual surge otra configuración de la memoria, con la aparición, en diversas emisiones televisivas, de ex militares que relatan su participación en acciones represivas. Durante esa etapa, la televisión habría intervenido con sus propias lógicas y lenguajes (Feld, op. cit., 2004).

la afectividad, o la creación artística (aunque aquí habría que recordar, más que nunca, con Adorno que respecto al arte nada es evidente), al considerar a sobrevivientes, como hijos de desaparecidos, y si se trata de hablar de traumas, estaríamos ante un trauma basado en una experiencia real (y de lo real) no heredada, o no solamente, a través de la lógica intergeneracional del dolor, de las narrativas públicas o privadas, de transmisiones inconscientes, de la cultura visual, museológica o de políticas de la memoria, ni de una performatividad imaginativa. Aunque en las narraciones de la memoria puedan existir grados de performatividad, documentales “performativos”, ironías, deconstrucciones, gestos irreverentes, pastiches, mezclas, olvidos, descontextualizaciones, fragmentareidad; en definitiva, aquello que muchas veces tiende a considerarse “posmoderno” –aunque los conceptos de modernidad y posmodernidad en cine no funcionan del mismo modo que en la historia- y que en otro nivel permitiría detener la performatividad del trauma, la iteración de imágenes que, como alcanza a ver Hirsch, podrían llegar a producirlo³¹. Con respecto a la cultura visual, documentales como *Los rubios* o *M*, se sostienen en el conocimiento de los recursos narrativos por las formaciones cinematográficas de los realizadores³², así como en los trabajos que algunos de ellos están produciendo ahora y que están atravesados, en el nivel de la crítica o la teoría por el problema de la relación autonomía/heteronomía que se produce desde prácticas artísticas y culturales inmersas en un contexto social donde se producen no sólo políticas culturales de la memoria sino procesos jurídicos, y las producciones de estos realizadores se intersecan y al mismo tiempo se distancian de estas prácticas de la justicia. Esto último no tendría que ver solamente con la cuestión de diferenciar el contexto de la posmemoria, desde el modelo cultural en el que se produjera el “boom” de su antecesora, sino con que las prácticas documentales, narrativas, poéticas, artísticas o de intervenciones performativas en el espacio públi-

³¹ Con respecto a esta cuestión puede verse cómo retoma Hirsch algunos de los problemas ya planteados por Susan Sontag en *La generación de la posmemoria...* (op.cit., pags. 145ss.) En Argentina esta problemática ha estado presente en relación a una película como *La noche de los lápices* (Hector Olivera, 1986) y su continua circulación en los colegios secundarios. Esta podría ser una dimensión emancipatoria al mismo tiempo que problemática del concepto de posmemoria, en cuanto a su performatividad, y que sería importante comparar con la teoría del género, cuestión que no abordaremos aquí.

³² Como señala Feierstein, la mayoría de estos documentales son una *ópera prima*. Y de este modo desafiarían las leyes de la producción autobiográfica, que suele producirse a una edad avanzada, como “cierre reflexivo” de una larga vida: “Si Jorge Semprún en *La escritura o la vida* (1994) afirma haber necesitado cuarenta años para comenzar a escribir sus recuerdos sobre Buchenwald, estos jóvenes parecen cambiar la fórmula por *la escritura para la vida*: es necesario contar para empezar a vivir.” (Liliana Ruth FEIERSTEIN, op. cit., 2012).

co en Argentina y en otros países de América Latina, como Guatemala, se producen desde un correlato jurídico que también redimensiona el sentido del testimonio y donde la cuestión de la memoria no quedaría sólo incluida en el marco de una política cultural, sino en el marco de una transformación de las formas jurídicas de la verdad, de causas y juicios que, a diferencia de Núremberg y de la justicia española –que interviene en causas internacionales, pero no puede juzgar los crímenes del franquismo–, siguen en curso.

EL CINE COMO CONTRA-MONUMENTO

Film as Contra-monument

JONATHAN PEREL*

[jonathan.perel@gmail](mailto:jonathan.perel@gmail.com)

¿Cuál es el presente de la memoria en el cine? ¿Existe todavía algún lugar para la memoria –para su construcción, para dar cuenta de sus grietas, de sus dificultades– en el cine contemporáneo? ¿Existió alguna vez ese lugar? ¿Es el cine un dispositivo capaz de albergar entre sus problemas al de la memoria? ¿Es capaz de construir un terreno donde las preguntas se multipliquen, donde la estabilidad del sentido sea puesta en duda, donde el espectador ocupe un puesto central en la construcción de la obra?

Me animo a adelantar la conclusión: no existe la memoria en el cine. Quizás por exceso, como Funes, el cine ha perdido la memoria. No me refiero a la memoria positiva, testimonial, aquella que aspira a contar una historia, confiando en su propia capacidad de lograrlo. Este es precisamente el exceso de memoria, la congestión de testimonios, que podría dar lugar a la pérdida de memoria. Me refiero a la memoria en su forma negativa, la memoria que produce sentido justamente desconfiando de su propio dispositivo. Esa es la memoria que pareciera (ya) no existir.

¿Qué se espera del cine como vehículo de la historia? ¿Acaso que narre una, alguna, la Historia, con mayúscula? “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo *más* o *menos* mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia”, había dicho Horst Hoheisel. Sin embargo, pareciera seguir pesando sobre el cine una cierta exigencia de memoria. Como si las películas pudieran hacer eso –memoria– por nosotros, por el espectador.

El cine –uno de los cines– como los monumentos, vendría a responder a esa demanda de memoria, queriendo hacerse cargo de la responsabilidad de recordar, confiando en tener capacidad para dar cuenta del tiempo pasado.

* Nació en 1976, vive y trabaja en Buenos Aires. Es cineasta, docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Dirigió los largometrajes *Toponimia*, *Tabula Rasa*, *17 monumentos* y *El Predio*; y los cortometrajes *Las Aguas del Olvido*, *Los Murales* y *5 (cinco)*. Sus películas han sido seleccionadas y premiadas en diversos festivales internacionales, entre los que se destacan: IFFR Rotterdam, Viennale, FIDMarseille (Prix Camira), YIDFF Yamagata, BAFICI, Museum of the Moving Image, La Havana y Rencontres Internationales at Palais de Tokyo & at Haus der Kulturen der Welt.

Esa voluntad de hacer –de construir– memoria se enfrenta a imágenes que faltarán para siempre, a miradas que serán para siempre insuficientes. Se produce un alto en la imagen, un alto en el espectador, nos advierte Daney. El siglo nos dejó un *objeto absoluto* (Wajcman), el único que no puede destruirse ni olvidarse: la Ausencia como un objeto. Una memoria sin lugar, una destrucción sin ruina.

Se podría pensar entonces al cine como un *contra-monumento*, como un artefacto que desafía sus propias leyes constitutivas. ¿Cómo romper la lógica didáctica del monumento, esa rigidez que condena al espectador a la pasividad en la observación?, era la conocida pregunta de James E. Young. ¿Cómo ensayar una memoria que no quiera quedar fija, estable, de una vez y para siempre, sino que busque cambiar con el paso del tiempo, enfrentando a cada generación con un nuevo significado? Una memoria que no quiera ser duradera, sino tender a su propia desaparición, insistiendo en su propia imposibilidad de hacer memoria, desafiando las premisas de su existencia. Una memoria que no quiera perdurar impoluta/ignorada, sino que demande atención, que incite a su violación, que entienda al territorio de la memoria como una topografía inestable, débil, pantanosa.

No se trata de mostrar –de filmar– lo invisible, sino de hacer ver aquello que falta, que faltará para siempre. Eso que pareciera escapar al lenguaje se reconstruye asediando –a la manera de Derrida– aquello que falta, dando sentido a la ausencia.

No sólo se trata de la memoria en relación al tiempo, sino también al espacio. Imágenes que hacen sentir su duración, fragmentos de tiempo en estado puro diría Deleuze, aquella temporalidad suspendida de Ozu o de Antonioni, son las imágenes que nos fuerzan a escuchar el espacio, a imaginar. Estos espacios, los no-lugares, albergan –aún hoy, a pesar de todo– al pasado. ¿Cómo hacer hablar a esos sitios? ¿Cómo merodear alrededor de una ausencia? ¿Cómo evitar el placer visual propio de toda experiencia cinematográfica? ¿Cómo eludir la conclusión –rápida, conocida– de que no se puede narrar el Horror? Obstinándonos en su duración. Es el silencio –un cierto silencio, que no es un silencio, quizás un velado– el que puede construir una representación de lo inimaginable. ¿Nosotros miramos esas imágenes, o son las imágenes las que nos miran a nosotros?

Pensar al espacio como testimonio. Pensar al cine como trabajo cartográfico, como tarea catastral. El cine como dispositivo de construcción del espacio, verdadero *fieldwork*, sobre el terreno, en el terreno. Si el *cine-monumento* lo que construye es un *mapa*, el cine de *contra-monumento* lo que propone es un *recorrido* (recurriendo a la distinción que hiciera Michel de Certeau). Un *recorrido* más entre múltiples otros posibles, entendiendo al espacio no como algo acabado/finalizado, de topo-

grafía exacta, precisa, con límites fijos, inmóviles; sino como un terreno inconcluso, en permanente construcción, de bordes difusos. El *mapa* nos remite a aquel punto de vista omnisciente, distante, inmóvil, de visualización estática, que tiende a la homogeneización; y que se corresponde con el *cine-monumento*. Pero el *recorrido* del cine de *contra-monumento* opone a este *mapa* la idea de itinerario, de periplo que construye al espacio en su andar, en la diversidad y multiplicidad de sus posibles derivas. El espacio como un entrecruzamiento de desplazamientos posibles, quizás contradictorios, de los cuales la película es uno más. El *recorrido* nos muestra la imposibilidad de una descripción acabada del mundo, nos niega el didactismo del *mapa*, y construye un espacio que surge como resultado de esas itinerancias incluso contradictorias, cambiantes, inestables por naturaleza, constitutivamente incompletas.

Ya no parecieran necesarios los monumentos, tampoco el *cine-monumento*. Cuando le damos dimensión monumental a la memoria nos despojamos de nuestra propia obligación de recordar. Nos engañamos creyendo -confiando- que el monumento -y el cine- lo pueden hacer por nosotros. El cine como *contra-monumento*, al resistir a su propia razón de ser, a su (supuesta) obligación de contar la Historia, encuentra su afirmación al devolver al espectador la carga de memoria. Aquel espectador que se acerca al cine en busca de memoria, encuentra que la película le transfiere esa responsabilidad como un enigma que no pretende ser resuelto, como un debate que tiene sentido en cuanto pueda permanecer abierto, inconcluso, consciente de su propia imposibilidad de dar respuesta. Este es quizás el nuevo lugar que la memoria puede buscar -construirse para sí misma- en el cine del presente.

EL ARTE EN LA ÉPOCA DE LA DESAPARICIÓN

The Art at the Time of the Disappearance

MIGUEL VALDERRAMA*

miguelvalderramac@hotmail.com

La característica imagen envainada de Chile en el *mapa mundis* parecería no sólo anticipar la memoria mortuoria del arte en la época de la desaparición, sino que además parecería organizar el trabajo enlutado de esa memoria como un trabajo de reconstitución y reconocimiento del cuerpo de un duelo imposible. Tajadura y erección, zanja y cuerpo, fosa y osamenta serían aquí las imágenes dominantes de un inconsciente político en pintura. Imágenes del secreto, de una política del secreto, de un secreto de la política, que las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn pondrían a circular a través de la red internacional de correos.

Por extensión, pero quizá este sea todo el problema, la cuestión del cuerpo puede presentarse en la gráfica y pintura dittborniana como la cuestión a partir de la cual toda obra de arte comparece como imagen, testimonio o sombra de un cuerpo que falta. La cuestión del cuerpo, del cuerpo en la obra, se presenta, así, como la cuestión a partir de la cual el trabajo de mimesis luctuosa que ensaya toda pintura de la figura humana ingresa en el espacio de representación de la historia. Pues si por definición, el cuerpo pertenece a la vida, la imagen que lo representa pertenece a la muerte, no importa si anticipándola como destino, o suponiéndola ya como acontecimiento. Esta definición que encuentra en Dante y en la *Divina comedia* su fuente de inspiración principal, observa que “sin la referencia a la muerte, las imágenes, que únicamente simulan el mundo de la vida, se vaciarían rápidamente de sentido, y en consecuencia se convertirían en un engaño manifiesto, ya que sin el parámetro de la muerte carecerían de referencia”¹. Encarnación de la persona, el cuerpo es el atributo esencial de la vida. La imagen, por el contrario, se define en contraposición al cuerpo y en analogía con las sombras que no proyectan sombras. A propósito de esta fuerte distinción entre imagen y cuerpo (entre muerte y vida), el historiador alemán Hans Belting recuerda que William Henry Fox Talbot, el inglés inventor de la fotografía, dudó si debía llamar a su invento fotografía (pintu-

* Historiador.

¹ Hans BELTING, “Imagen y sombra. La teoría de la imagen de Dante en proceso hacia una teoría del arte”, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2007, pags. 233-261, aquí pág. 235.

ra de luz) o esquiografía (pintura de sombras)². Talbot finalmente llamó a su invento *sun pictures* o *words of light*, puesto que al igual que la escritura sus placas de negativo lograban fijar el pasado para siempre.

A la luz del trabajo del arte en la época de la desaparición, la distinción avanzada por Dante entre cuerpo e imagen merecería, tal vez, una nueva revisión, una nueva inspección e interrogación. Al menos, si es cierto –como quiere Walter Benjamin– que la tarea más importante de la historia del arte está en descifrar en las obras de arte del pasado las profecías que éstas retuvieron animadamente como secretos para las generaciones futuras. Historia de la escucha de esos secretos, la historia del arte sería así el espacio de desciframiento y escritura de esos silencios de obra que vendrían únicamente a confesarse a la manera de presagios, anuncios o profecías en el tiempo de su cumplimiento, es decir, en el tiempo de la propia escritura de la historia de las obras.

Siguiendo la lectura matricial de *Final de pista* propuesta por Enrique Lihn, se acostumbra observar que la temprana introducción de la fotografía en la pintura dittborniana tiene por objeto principal revelar la función social que cumple la máquina fotográfica como “máquina de estereotipar”. Entendida como un “aparato ideológico de Estado”, la máquina fotográfica se presentaría en el trabajo del pintor como una máquina de identificar y producir sujetos. *Final de pista*, con sus imágenes de deportistas marcados por el esfuerzo y el agotamiento, con sus rostros de hombres y mujeres de vida anónima, vendría a denunciar en la fotografía un *analogon* de la sociedad como máquina de reproductibilidad técnica.

“La máquina fotográfica imitada o mimada por el pintor alude a una situación compleja y es la metáfora y el correlato de la ‘máquina social’, de la sociedad como máquina que reproduce el sistema y masivamente a los sujetos que distribuye entre los distintos roles sociales. En los últimos grados de la escala se encuentran los trabajadores no especializados. Más abajo el así llamado lumpen. Es la neurálgica zona a la que pertenecen mayoritariamente los ciudadanos ‘de bajos ingresos’ (eufemismo de uso en Chile), el mundo del deporte y, dentro de él, una minoría que, gracias a su superioridad técnica, compensa ilusoriamente la pauperización mayoritaria”³.

² Ibid., pág. 241.

³ Enrique LIHN, “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn por el ojo del rodillo”, *Textos sobre arte*, edición, recopilación y notas de Adriana Valdés y Ana María Risco, Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2008, pags. 333-344, aquí pág. 335.

En la máquina fotográfica se reconocería la sociedad como máquina de estereotipar. Máquina productora de “individuos normados”, de hombres y mujeres medios. Máquina productora de barreras sociales “insalvablemente rígidas y profundas”, donde “los individuos corren distintas suertes, eligen mínimas alternativas”, y son reducidos al final a la dispersión anónima de los nombres y a la desaparición⁴.

A pesar de la importancia de la interpretación de Lihn, a pesar de las ampliaciones y de las lecturas “biopolíticas” de que ha sido objeto⁵, es posible observar en la lectura ensayada por el crítico cierta ceguera ante aquellos aspectos del trabajo del pintor que están más directamente relacionados con la imagen, con los problemas de representación del cuerpo en la pintura. Ceguera de la literatura, podría decirse, ceguera de la escritura ante los procedimientos técnicos que hacen posible el trabajo de la pintura. Este problema de visión es también un problema de escucha. Sí, de escucha, si se advierte que en la conversación que el poeta mantiene con el pintor a propósito de la exposición *Final de pista*, el primero permanece de algún modo sordo a lo que el segundo le confiesa como secreto del arte, como verdad de la pintura:

“Yo me apoyaba antes en la fotocopia para realizar ciertas fisonomías, pies, ojos, codos, pero luego entro, a través de la fotocopia, en contacto con la materia de la fotografía impresa: esa cosa carcomida y purulenta que siempre me ha parecido que estaba referida a un cuerpo dañado. Siempre había visto en esas fotos machucones, hematomas, llagas y sajaduras, algo que es propio, especialmente, de la foto impresa hace algunos años.

La máquina fotocopidora me hizo ver la exacerbación de esta especie de destrucción de la ecología de la foto: algo había ahí de cosa quemada, arrasada, devastada. Luego, muy naturalmente, me vi llevado al *rodillo*. El rodillo me permitió *ver* la fotografía en la misma medida en que me permitió *hacer* lo que veía en ella: esos devastamientos. Escribí: *Ver por el ojo del rodillo*. Hasta entonces yo lo había empleado sin poder ocuparlo bien: o lo mojaba demasiado o se me secaba. Pero para el primer cuadro de esta serie, el número 3 *-A fondo perdido-* usé, gracias al rodillo, el modelo técnico que está en toda la serie, un grupo de seis telas (motivos deportivos).

⁴ Ibid., p. 343.

⁵ Federico GALENDE, *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*, Santiago de Chile: Metales pesados, 2014.

El *rodillo* y la *monocromía* son procedimientos concomitantes. Si yo trabajara con dos o tres colores no podría hacerlo con el rodillo que funciona al margen o por encima de las partes en que fragmenta la tela el pincel y la policromía. El rodillo permite operar físicamente en unos sentidos distintos a las direcciones del motivo. Para él no hay partes: que esto sea horizonte, pierna o codo, el rodillo no discrimina, es un instrumento totalitario, no considera en absoluto partes”⁶.

La fotografía de la fotografía que es la fotocopia, el rodillo, el multipistoleto y el procedimiento de imprimación que menciona el pintor, son interpretados por el poeta a la luz del ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Apoyándose en la lectura benjaminiana de la obra de arte, Enrique Lihn busca asociar los elementos técnicos usados por Dittborn en su pintura con el carácter técnico, reproductivo y maquinal de la época. A través de esta asociación el crítico termina por declarar que “la exposición [*Final de pista*] es la mimesis del modo de producción y autorreproducción de una sociedad competitiva”⁷. Advirtiendo que lo que está en juego en la fotografía es nada más y nada menos que una política que depende estructuralmente de la capacidad de la fotografía para exhibir y manipular cuerpos y rostros, Lihn observa en la interpretación dittborniana de la fotografía no la reproductibilidad técnica como un hecho empírico que afecta la unicidad y singularidad de la obra de arte, sino más bien la denuncia de la posibilidad estructural de ser reproducido. La relación entre arte y política propia del fascismo, aquella que se organiza en la reproducción técnica de la imagen y en su consiguiente movilización, lleva al crítico a leer benjaminianamente la reproducción técnica como modo de ser.

A propósito de la cuestión de la reproductibilidad en Benjamin, Eduardo Cadava ha observado que “en la era de la reproductibilidad técnica, no hay espacio ni tiempo que no esté involucrado en la inscripción reproductiva de imágenes. Es por eso que cada vez es más posible sostener que las técnicas de reproducción reemplazan a los sujetos por un aparato –es decir, una cámara– cuyo trabajo de reinscripción y grabación demuestra que no puede haber ningún ‘aspecto de la realidad despojada de todo aparato’”⁸. Dicho de otro modo, los movimientos contemporáneos

⁶ Enrique LIHN, “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”, *Textos sobre arte*, op. cit., págs. 337-338. Las cursivas están en el texto.

⁷ *Ibid.*, pág. 339. El paréntesis cuadrado es mío.

⁸ Eduardo CADAVA, “Peligro”, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2006, págs. 103-117, aquí pág. 105. Por supuesto, todo el libro es fundamental

de masas comienzan con su reproductibilidad, con la posibilidad estructural de su engendramiento y reproducción anónima. La anonimidad de los rostros estereotipados de *Final de pista* se corresponde con la paranomasia de los nombres similares, observa Lihn. Nombres como los que aparecen en las listas alfabéticas, en los manicomios, en las cárceles, en las guías telefónicas. Nombres de rostros anónimos, de hombres y mujeres olvidados por la historia. Nombres sujetos a la reproducción genérica de la máquina de identificar y estereotipar que es la sociedad.

La articulación entre arte y política que la lectura de Lihn propone parece desatender, sin embargo, aquello que se muestra en la fotografía y en los procedimientos técnicos con que el pintor busca trabajar la imagen del cuerpo en la pintura. En palabras de Roland Barthes, lo que la crítica lihneana desatiende o margina de su análisis es el *Spectrum* de la fotografía, “el retorno del muerto” que toda fotografía parece conjurar como algo terrible. De un modo más preciso, y tal vez más ajustado al análisis fenomenológico de *La Chambre claire*, podría decirse que la interpretación de Lihn del trabajo que Dittborn lleva a cabo con la fotografía y la pintura se centra casi exclusivamente en aquello que en el *Spectrum* de la fotografía remite al “espectáculo”, a lo que se ofrece a la vista como imagen y relación social. No obstante, toda su luminosidad, la perspectiva abierta por esta interpretación del *Spectrum* pierde de vista aquella dimensión del *Spectrum* que remite a la muerte en la fotografía de la obra dittborniana. En última instancia, el análisis de *Final de pista* propuesto por el crítico permanece ciego a lo que en el trabajo de la fotografía del pintor se presenta como retorno imposible del muerto, como “llaga” y “sajadura”, como “cuerpo dañado”.

Una interpretación que intente dar cuenta del espectro y de la espectralidad de la fotografía en la gráfica y pintura de Eugenio Dittborn, debe detenerse necesariamente en el tratamiento de la imagen del cuerpo en la obra del pintor. La necesidad de esta detención, la urgencia forzosa e inexcusable de retraso o demora que dicta la aparición del espectro, viene dada por el anhelo de responder en la vigilia del sueño, o en el sueño de la vigilia, a la aparición paulatina de la desaparición en el arte.

En vigilia o en sueños, siempre se trataría de un despertar, de despertar al acontecimiento que la fotografía revela a la pintura como confesión. *Wake up*, despierta, parece decir la fotografía. Despertar del sueño de las imágenes, despertar al sueño

a la hora de examinar la centralidad del lenguaje fotográfico en la reflexión de Benjamin sobre la historia y la política.

de las imágenes. *Wake*. Mantenerse en vela velando un muerto, despertarse a lo que vela en la fotografía, a lo que en la vigilia de la luz se anuncia como descubrimiento final de la fotografía. Y al mismo tiempo, como advirtiendo que, en la vida, en el borde o límite de ella, la cuestión del cuerpo siempre termina por hacerse visible (como el “cuerpo desmesurado” a que alude Dittborn al recordar su primer recuerdo de infancia de un libro de Joyce), el pintor parece describir ese despertar al cuerpo como un abrir los ojos, como un ver donde antes se veía sin ver. En la transcripción que Lihn ofrece de su entrevista con Dittborn para la presentación del catálogo de *Final de pista*, la cuestión del despertar, del ver donde antes no se veía, organiza toda la reflexión del pintor en torno a la fotografía. “La máquina fotocopidora *me hizo ver* la exacerbación de esta especie de destrucción de la ecología de la foto”. “El rodillo *me permitió ver* la fotografía en la misma medida en que me permitió hacer lo que veía en ella”⁹. Se trata siempre de ver la fotografía a través de dispositivos técnicos que permiten recrearla en la distancia de la muerte. Pues, si en la fotocopia la fotografía muere en la fotografía, en el rodillo las imágenes del cuerpo se exponen a la vista como “devastamientos”, como ruinas funerarias de la muerte.

Una fotografía es un pequeño monumento funerario, una tumba para los muertos-vivos. En la fotografía no puede haber imagen que no sea imagen de muerte. Entre las numerosas lecturas de *Final de pista*, quizá pertenezca a Nelly Richard y Adriana Valdés el mérito de haber reconocido tempranamente esta otra lectura de la fotografía en la pintura dittborniana. Ya desde el catálogo de *Final de pista*, sin embargo, el pintor parecía aludir en exergo a la cuestión del cuerpo y la sepultura¹⁰. Cuestión que si bien está íntimamente ligada a la memoria de los “desaparecidos”, al testimonio del olvido de que eran objeto¹¹, excede el simple vínculo de “ semejanza entre los retratos abandonados en la vitrina fotográfica y los cuerpos

⁹ Enrique LIHN, “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”, *Textos sobre arte*, op. cit., pág. 337. Las cursivas son mías.

¹⁰ El texto que encabeza el catálogo de *Final de pista* es, precisamente, aquel que en la tradición cristiana expresa el momento del abatimiento absoluto, el momento de la sepultura del cuerpo de Cristo: “y habiéndole descolgado, le envolvió en una sábana, y le colocó en un sepulcro abierto en peña viva, en donde ninguno hasta entonces había sido sepultado (San Lucas, XXIII, 53-54)”. Eugenio DITTBORN, *Final de pista. 11 pinturas y 13 graficaciones*, Santiago de Chile, Galería Época, 1977, pág. 7.

¹¹ Adriana VALDÉS, “Eugenio Dittborn: final de pista”, *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996, págs. 24-27.

tirados por la máquina de desidentidad en los cementerios clandestinos”¹². En verdad, el rasgo más notable de la interpretación dittborniana de la fotografía no está en el vínculo que esta pueda establecer con la memoria de la desaparición, con el olvido o el recuerdo de los cuerpos de esa política, sino en la búsqueda, el deseo o la voluntad de interrogar radicalmente ese acontecimiento atroz en pintura. Hay una exigencia de lucidez en la pintura que es al mismo tiempo una exigencia de visualidad. Para responder a esta exigencia, Dittborn interroga la propia representación del cuerpo en la pintura. Interrogación abismada que busca extraer la disciplina de la imagen de la tensión irresuelta entre la representación de la muerte y la muerte de la representación.

En efecto, a través de diversos procedimientos técnicos de extrañamiento el pintor pareciera querer reactualizar por mediación del tratamiento de la fotografía la lección de Dante sobre las imágenes. Pues, si la imagen en Dante es la fotografía como cosa muerta, de igual manera, podría observarse, para Dittborn la fotocopia de la fotografía, el multipistoleto y el rodillo son los medios retóricos de que se sirve la pintura para mostrar la diferencia insalvable entre cuerpo e imagen. La frontera entre cuerpo e imagen es la frontera entre vida y muerte.

La práctica del *Body Art* de emplear el propio cuerpo como medio de recuperar las imágenes perdidas del cuerpo, es desplazada en la obra dittborniana por un trabajo de destrucción de la imagen fotográfica. Trabajo de revelado que busca hacer aparecer en la fotografía la llaga o sajadura que denuncia la *vanidad* de la imagen fotográfica, la existencia aparente de una imagen desprovista de toda vinculación con el cuerpo vivo. Así, si la obra artística de Carlos Leppe utiliza su propio cuerpo con el fin de afirmar *in corpore* la imagen de una identidad amenazada¹³, la obra de Dittborn utiliza la fotografía y la graficación para interrogar incesantemente la *vanitas* que representa toda imagen, en tanto monumento de la muerte.

Nueva versión de la esquiografía, la pintura de sombras que practica Eugenio Dittborn en la época de la desaparición busca revelar aquello que las imágenes continuamente velan, aquello que se oculta a la mirada y al pensamiento. A través de los mismos procedimientos técnicos que dan a la imagen todo su poder, el pintor

¹² Nelly RICHARD, “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)”, *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto propio, 1994, págs. 13-36, aquí pág. 21.

¹³ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L, 1980.

busca *hacer ver* los “devastamientos” que “veía en ella”. Estos devastamientos de la imagen son sencillamente su ruina, su destrucción, su muerte.

Hay un pasaje en la *Divina Comedia*, donde Dante da cuenta de esta experiencia con las imágenes. Siguiendo una tradición que se remonta a Homero y Virgilio, Dante describe la imposibilidad de tocar a los muertos como la imposibilidad de abrazar a las imágenes. Se trata del canto XXI del Purgatorio, donde se relata el momento en que Dante le revela la identidad de Virgilio a la sombra del poeta Estacio:

“Así tus trabajos terminen con bien, dime por qué tu rostro me ha mostrado ahora un relámpago de risa’. Entonces me encontré cogido de una y otra parte: la una, haciéndome callar; la otra, conjurándome a que hablase, por lo cual suspiré y fui entendido por mi maestro, que me dijo: ‘No temas hablar, sino habla y dile lo que pregunta con tanto afán’. Por lo cual contesté: ‘Quizá te maravilles, antiguo espíritu, de mi sonrisa de antes; pero quiero que sientas mayor admiración. Este que guía mis ojos hacia lo alto es aquel Virgilio de quien recibiste inspiración para cantar los hechos de los hombres y de los dioses. Si creíste que la causa de mi sonrisa era otra, abandónala por falsa y cree que sólo procedió de las palabras que acerca de él dijiste’. Ya se inclinaba para abrazar las rodillas de mi maestro; pero él le dijo: ‘Hermano no hagas eso, que tú eres sombra que ve a otra’. A lo que él replico: ‘Puedes comprender cuánto es el amor que por ti me inflama cuando olvido nuestra común condición [*nostra vanitate*], tratando a una sombra como a un cuerpo sólido”¹⁴.

A causa del amor que le profesa a Virgilio, Estacio ha olvidado su común *vanitate*, su existencia de sombras. Las imágenes no se pueden tocar como se toca un cuerpo. Esta lección es también la lección que la obra dittborniana parece actualizar a través de los trabajos de purificación o revelado a que somete a las imágenes. Lección fundamental. Lección que se desarrolla entre dos muertes, entre dos duelos (la de la imagen, la del cuerpo), y que el pintor sintetiza en el sintagma “la aparición paulatina de la desaparición en el arte”.

En este sentido, la obra de Eugenio Dittborn debe ser vista como una especie de pensamiento visual que interroga sin descanso el cuerpo de la pintura y el cuerpo en pintura. Sabido es, por lo demás, que la pintura no ha podido constituirse sin

¹⁴ DANTE, *Purgatorio*, XXI, 112-136. El paréntesis cuadrado en el verso final es mío. El verso dice: Ed ei surgendo: ‘Or puoi la quantitate/ comprender de l’amor ch’a te mi scalda,/ quand’io dismento nostra vanitate,/ trattando l’ombre come cosa salda’. (XXI, 133-136)

está referencia al cuerpo, al cuerpo que falta, a la sombra y a la muerte que desde un comienzo parecen planear sobre su arte. Es, precisamente, en esta interrogación donde el trabajo del pintor se aproxima más al trabajo de Dante. No es casualidad, por ello, que el libro de poesía que el pintor ha soñado como un libro visual lleve precisamente por título *Vanitas*.

NUMERALIA: ¿CUÁNTAS VOCES GUARDA UN TESTIMONIO?

Numeralia: How Many Voices Saves a Testimony?

CLAUDIA BACCI*

cabacci@gmail.com

Los números cuentan, pesan, miden, establecen incluso un ritmo, un compás. Los números también hacen presente el orden de las cosas en el mundo, la regularidad de las conductas, los años transcurridos desde algún suceso singular o histórico, o ambas cosas a la vez. En relación con los debates sobre memoria y pasado reciente en Argentina, los números son también una política.

En las marchas que se sucedieron en distintas ciudades del país durante el pasado 24 de marzo en conmemoración por esos años infames hubo –como ha habido cada año en esta fecha– un número que se coreó con fuerza: “30 mil compañeros detenidos desaparecidos! Presentes! Ahora! Y siempre!”. También tuvo lugar en esas fechas la visita del Presidente de Estados Unidos, Barack Obama, a su par argentino, Mauricio Macri. Juntos realizaron un acto de supuesto homenaje a lo que Macri denominó como “víctimas de la violencia política y la violencia institucional” frente al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria.¹ Macri asumió el 10 de diciembre de 2015, Día Internacional de los Derechos Humanos, sin pronunciar siquiera por error esas dos palabras tan vapuleadas –derechos humanos. Aunque dicho Monumento forma parte de la órbita de la Secretaría de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde su apertura en 1998 –Macri fue Intendente de la ciudad entre 2007 y 2015–, recién este 24 de marzo se acercó por primera vez a conocerlo junto a su par esta-

* Socióloga, Universidad de Buenos Aires.

¹ El Parque de la Memoria, fue creado en 1998 por ley de la Legislatura porteña. Se ubica en la Costanera Norte del Río de la Plata, y en su planeamiento participaron el gobierno de la ciudad, organismos de derechos humanos y la Universidad de Buenos Aires. El diseño arquitectónico y paisajístico surgió de un concurso nacional de ideas, al igual que el Parque de Esculturas para el que se realizó un concurso internacional en 1999. El Monumento abarca el periodo 1969-1983 y contiene 30.000 placas de pórfido patagónico negro en representación de ese número simbólico que los distintos organismos de derechos humanos argentinos reivindican en sus manifestaciones y denuncias. La lista total de nombres de personas asesinadas y detenidas-desaparecidas alcanza a 8.717. Esta lista surgió de los datos disponibles al momento de su construcción pero continúa sumando nombres por casos nuevos nunca antes denunciados. Para conocer otros detalles del Parque: <http://parquedelamemoria.org.ar/conformacion-de-la-nomina/>

dounidense. La displicencia (digámosle así por ahora) del nuevo gobierno ante la cuestión de la memoria del terrorismo de Estado y sus efectos sociales presentes, es una condición que comparte con buena parte de los más de 30 años de gobiernos democráticos post 1983.

Pero por sobre todo lo anterior, lo central es que este año se cumplen 40 años del golpe de Estado que estableció la más cruenta dictadura militar fundada en la sistematización del asesinato, secuestro y desaparición de militantes y activistas sociales y políticos, familiares y amigos de militantes y activistas sociales y políticos, gremialistas y compañeros de trabajo, maestras, estudiantes, religiosas, niñas y niños hijxs de militantes y activistas sociales y políticos, mujeres embarazadas, empresarios, científicos, periodistas, abogados laboristas, entre tantas otras posibles categorías sociales. La dictadura se extendió hasta diciembre de 1983, siete años en los cuales el Estado puso en funcionamiento algo más de 600 centros clandestinos de detención (varios de ellos también de exterminio) dentro de empresas privadas (ACINDAR y Ford, por ejemplo), sedes de regimientos y escuelas militares de las tres armas, propiedades ligadas a la estructura formal de la Iglesia católica (isla El Silencio, en Tigre), barcos de la Marina y talleres mecánicos pertenecientes a las fuerzas policiales, a todo lo largo de la geografía argentina. Los diferentes informes que se han elaborado y actualizado desde el retorno de la democracia consignan un número de asesinatos y desapariciones que varía entre 9.000 y 22.000. Desde las primeras denuncias de los organismos de derechos humanos afines de los 70, pasando por el *Informe Nunca Más* de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), hasta proyectos como la Base de Datos del Parque de la Memoria, diferentes instituciones sistematizan y actualizan estos números con nuevas denuncias.

Cada vez que un número toma el centro de la escena en los debates y en el pensamiento sobre el terrorismo de Estado en Argentina -y sobre las masacres organizadas en general, desde el exterminio judío-romaní europeo en la Segunda Guerra hasta el genocidio guatemalteco hoy-, presiento que detrás hay apenas (en el mejor de los casos) una preocupación por la inconsistencia de los datos, una inquietud por definir el alcance matemático del daño, pero sobre todo por cerrar esta(s) historia(s) ya sea con la idea de “reconciliación”, de “paz”, incluso de “futuro”.² Como

² Darío Lopérfido, actual Ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y Director Artístico del Teatro Colón (desde febrero de 2015), sin haberse referido nunca antes a estos temas de manera específica, inició un debate en torno a la veracidad del número de desaparecidos en Argentina

considero que no es posible el cierre o el fin de la historia, ni del sujeto, ni de la memoria, tengo entonces poco interés en los números. Que se entienda, no es que no me parezcan importantes. El volumen de víctimas genera alguna idea aproximada de la brutalidad de la matanza y, sobre todo, permite establecer las necesarias políticas de reparación y justicia, los porcentajes de las edades de quienes fueron alcanzados por la tortura y la desaparición ponen blanco sobre negro los objetivos primeros del terror. Lo que ocurre es que no creo que las enumeraciones por sí solas nos permitan comprender, y comprender es lo que considero sustancial en este tema. Comprender no es lo mismo que “conocer para no repetir” –el siglo XX puso fin a la idea de una *Historia magistra vitae*–, pero constituye al menos un esfuerzo que, si no tiene una conclusión definitiva, abre la puerta al futuro y al pensamiento desde una distancia empática y éticamente responsable.

Es desde esta perspectiva comprensivista que quisiera distanciarme de las discusiones actuales sobre los números de la tragedia y su relación con la representación –discusiones que se empantan en el intento por alcanzar una total coherencia entre sufrimiento y representación–, para concentrarme en cambio en lo singular de las experiencias ante fenómenos como el terrorismo de Estado. Voy a referirme entonces al género testimonial en su especificidad y no sólo como herramienta para las disciplinas/saberes del arte y las ciencias. Me interesa la *praxis* testimonial y su articulación con la representación, pero no sólo con la representación artística. Voy entonces a invertir la pregunta más usual acerca de qué (no) le hace el arte al testimonio, por otra que considero menos visitada y que anida en el título un poco hermético con que abro esta intervención: ¿qué (no) le hace el testimonio a la representación?

1 TESTIMONIO, MEMORIA, REPRESENTACIÓN

Los estudios referidos a la relación entre memoria e historia se han extendido de manera significativa en la última década en América Latina. Retomando parcialmente el modelo europeo construido en torno a los crímenes del nazismo y la Segunda Guerra Mundial, ese campo de trabajo académico e intelectual en nuestra

con declaraciones en un programa radial, generando una fuerte repulsa y el pedido de dimisión de parte de importantes sectores de la cultura local. Desempeñó distintos cargos como gestor cultural durante los mandatos de Fernando de la Rúa en la ciudad de Buenos Aires y en la Nación entre 1997 y 2001. URL: <http://www.perfil.com/politica/El-tenso-cruce-entre-Dario-Loperfido-y-Edi-Zunino-por-los-desaparecidos-20160127-0035.html>

región se ha caracterizado desde muy temprano por el uso de testimonios en diversos formatos, soportes y en el marco de los diferentes registros discursivos que permiten las elaboraciones artísticas y los debates intelectuales. Uno de los dispositivos de memoria que ha atravesado las fronteras cada vez más lábiles entre historia y representación (en un sentido estético), y que lo ha hecho con mucha fortuna, es el género testimonial.

El estatuto del testimonio en América Latina se ha fundado en la denuncia de las desigualdades, la violencia estatal y las relaciones de poder que la sustentan, tanto como en las resistencias sociales generadas.³ Esto es particularmente notorio en la producción que trata la violencia política en el Cono Sur. Pero también ha provisto nuevos modos de acercarse al proceso de construcción de las identidades nacionales regionales, revisando memorias pretéritas e ignoradas como las memorias indígenas y migrantes.⁴ Los testimonios indican en sus propias tramas las relaciones en ocasiones intangibles entre las desigualdades contra las cuales se luchaba en el pasado y las del presente. Por otro lado, la relación entre testimonio y representación ha sido largamente examinada en relación con las masacres y genocidios en América Latina, con el conocido debate en torno al testimonio de Rigoberta Menchú como ejemplo, pero ha habido otros antes y después de éste.

El género testimonial constituye un relato desfasado temporalmente de los sucesos a los que refiere. En ese sentido, una clave para pensar su estatuto reside en comprenderlo como un evento a través del cual se actualiza el pasado. Así, el testimonio aporta un gesto fundamental: deja resto de la experiencia, huellas de su sobrevivencia en la posibilidad –que es a la vez la imposibilidad– de representarla a través de una narración.⁵ Por otra parte, el testimonio posee una marcada cualidad polifónica, expresa performativamente la experiencia singular (subjetiva) pero también su raíz colectiva. El testigo habla en nombre propio y también en nombre de quienes no lo hacen o no pueden hacerlo,⁶ transmitiendo algo de la relación contradictoria y aun así ineludible entre las dimensiones social y subjetiva de la propia

³ Claudia BACCI y A. OBERTI, "Sobre el testimonio: Una introducción". *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n°1, marzo 2014, págs. 5-13.

URL: <http://memoria.ides.org.ar/archivos/2257>

⁴ Pilar CALVEIRO, "El testigo narrador", *Revista Puentes*, n° 24, agosto 2008, págs. 50-55.

⁵ Susana KAUFMAN, "Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles", *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 1, marzo 2014, págs. 100-113.

⁶ Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Pre-textos: Valencia, 2002.

condición humana.⁷ Su capacidad de reformulación en presente –su vitalidad– es lo que hace del testimonio, y con él de los testigos, una fuente irrenunciable de relatos en el proceso de comprender los sucesos del pasado. *In-archivables*, sus interpretaciones están siempre abiertas al futuro, y ése es su legado más urgente. El testimonio es entonces el lugar y el momento en que el sujeto se enuncia como tal, sin saberse, es la narración en la cual cobra sentido su experiencia. Sin embargo, los testimonios requieren dispositivos y artefactos que los conserven y los vuelvan a poner en circulación, que los dispongan a otras perspectivas y lecturas, generando nuevos espacios sociales de escucha.⁸ Lo que quiere el testimonio es una escucha, su verdad es tan potente como la de una canción.

2 ¿CUÁNTAS VOCES GUARDA UN TESTIMONIO?

Si bien el género testimonial ha sido en general abordado a partir de su traducción escrita, en las últimas décadas han surgido numerosas iniciativas que recogen y ponen en valor el componente de oralidad del testimonio a través de archivos y análisis desde las ciencias sociales y humanísticas tanto como en las artes visuales y performáticas.⁹ Es sobre este aspecto oral del testimonio que voy a concentrarme porque entiendo que permite recomponer algo de su articulación con la instancia de la representación sin perder por eso su carácter de acontecimiento singular.

Durante unos cinco años trabajé como entrevistadora en el Archivo Oral de Memoria Abierta¹⁰. Entre los ya más de 900 testimonios audiovisuales disponibles a la consulta pública realizados desde este Archivo hay dos en torno a los cuales propongo pensar la cuestión de la representación (en el sentido anticipado).

⁷ Dori LAUB, “Truth and Testimony: The Process and the Struggles”, en C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

⁸ Alessandro PORTELLI, “Introduction: The torn-up letter”, en A. Portelli, *The text and the voice: writing, speaking and democracy in American literature*, New York: Columbia University Press, 1994.

⁹ Roxana WATERSON, “Testimony, trauma and performance: Some examples from Southeast Asian theatre”, *Journal of Southeast Asian Studies*, Vol. 41, No. 3 (October 2010), págs. 509-528.

¹⁰ Memoria Abierta es una alianza de organizaciones de derechos humanos argentinas que promueve la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos del pasado reciente, las acciones de resistencia y las luchas por la verdad y la justicia. El Archivo Oral produce testimonios audiovisuales sobre este periodo, cuyo acceso es público en la sede de la institución.

URL: <http://www.memoriaabierta.org.ar/wp/>

El primer testimonio al que voy a referirme es el de “Pepa” Vivanco¹¹. Pepa es música, es más, es maestra de música, y así su relato se encuentra puntuado por la música popular de la infancia y la juventud, que intercala mientras cuenta acompañándose incluso con una caja coplera. En un momento de su testimonio, Pepa recuerda las visitas a uno de sus hermanos, detenido legalmente en la cárcel de Rawson (en la provincia de Chubut, casi 1.400 km al sur de Buenos Aires) durante la dictadura, y se refiere a distintas formas en que la música formaba parte de esas visitas y de las actividades de denuncia en los actos de los organismos de derechos humanos de esos años. En esas visitas la música era a la vez motivo de alegría y de preocupación, podía ser al mismo tiempo remedio y veneno, tanto para ella (que hacía algo prohibido) como para su hermano (que era sometido luego a la disciplina carcelaria), y también para el resto de visitantes y detenidos presentes que participaban activamente de la peculiar escena:

“No sé, varios años muy difíciles en la cárcel de Rawson, eran esos años que los presos no podían leer, no podían cantar, no podían silbar, no podían llorar, no podían reír... y era muy difícil ir a visitarlos porque... Bueno, porque muchos de los que iban no volvían. Entonces, en la visita [...] uno hablaba con su familiar por un tubo y había un vidrio, o sea que no lo tocabas, y no se sabía si grababan lo que uno hablaba, se suponía que sí. Entonces, a él le encantaba... mi hermano me pedía que yo le cante, pero si yo me ponía a cantar iban a interrumpir la visita porque estaba prohibido y yo tenía tres días autorizados de visita cuando viajaba. Entonces esperábamos al último día, el último rato de la visita yo cantaba. Entonces ya, si me suspendían la visita ya no había perdido tanto. Y después yo no quería cantar porque yo sabía que iban a calabozo los que habían estado escuchando música, que estaba prohibido. Entonces yo, este... no podía creer que mi hermano me dijera ‘No me importa un mes de calabozo’. El calabozo en el sur no sabés lo que era, era realmente muy jodido. ‘Diez minutos de música -me decía- son diez minutos de libertad, valen la pena’. Entonces, el último rato, los que estaban con visitas cerca ya sabían y pegaban la oreja al caño ese. [...] no sé, era como el mejor recital de mi vida, cualquier cosa que cantaba yo sentía qué reparadora que es.”

¹¹ Memoria Abierta, *Testimonio de María Cornelia “Pepa” Vivanco*, Buenos Aires, julio de 2013. Pepa es música y educadora. Se formó en la Argentina y en Alemania en pedagogía musical, música antigua, música contemporánea y electroacústica. Participó en los debates en torno a la música latinoamericana en nuestro país en los años '70. Integró la Asociación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas.

No hay registro de qué cantaba durante estas visitas, Pepa no menciona ninguna canción en particular ni canta en este momento nada, sólo narra el sentido de cantar y la significación para su hermano, que sobrevivió el encarcelamiento y ha fallecido hace ya varios años. Más allá de la posibilidad de pensar si la música o el arte en general logran arrancar la existencia humana del despojo, ese momento de reconocimiento de la propia percepción en la música, así como la persistencia de la voz del hermano –su *testimonio testimoniado*– en un presente que es claramente reflexivo, marcan una dimensión de la narración que va más allá de su carácter informativo sobre la experiencia, incluso más allá de su verosimilitud. La voz, la música, esta narración, realizan su sentido en una escucha que solo puede ser actual, y juntas afectan los sentidos y la percepción del pasado. Su cita en el testimonio (y su potencial de cita en el futuro) vuelve a poner en movimiento esta cadena de voces y oídos, una canción evocada que no sabemos cuál es, pero cuyos efectos podemos comprender.

El segundo testimonio que comparto pertenece a Nelly Llorens¹². Allí cuenta cómo conoció a su esposo y formó su familia en Santiago del Estero, el nacimiento de sus hijos y la mudanza a la ciudad de Córdoba. Describe las condiciones de vida de una familia numerosa y se refiere a su pasión por la música. Mientras da cuenta de la historia y la personalidad de sus hijos desaparecidos, de sus militancias políticas y el modo en que la persecución de la dictadura se descargó sobre la familia entera, Nelly se detiene a hablar de la importancia de la música en sus vidas:

NL- [...] tenía mi bombo legüero, y mis hijos cantaban [...] He cantado y he recitado toda mi vida, así que era parte de mi yo.

Entrevistadora- Vidalas, coplas... ¿Qué cantaba?

NL- Vidalas, vidalas. Cantaba zambas también, más que nada vidalas. Porque la vidala... ¿Qué te puedo contar? La vidala no es una proyección solo de la voz, es el corazón el que canta, esa madera que acompaña al tum-tum del corazón. Es una vibración tremenda, como una oración, como un anhelo... Un recuerdo.

Por eso hay tantas letras en las vidalas [...] que les hablan a las cosas del corazón

¹² Memoria Abierta, *Testimonio de Nelly Llorens*, Córdoba, 2008. El hijo de Nelly, Sebastián Llorens, y su nuera Diana Triay, eran militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo. Fueron secuestrados el 9 de diciembre de 1975, permanecieron como desaparecidos hasta 2013, cuando los restos de ambos fueron recuperados en el Gran Buenos Aires e identificados por el Equipo de Antropología Forense. Otro de sus hijos, Pablo Llorens, habría sido asesinado en Tucumán, aunque su cuerpo no ha sido encontrado hasta la fecha. Nelly integra la organización Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de Córdoba.

más que nada, a la festividad no, no tanto, más bien a las cosas profundas, a los sueños del alma...”

Continuando con su narración, Nelly evoca la figura de su pariente Juan Carlos Franco, teniente del Ejército durante los años 1920-1930, que fue nombrado defensor de oficio del anarquista Severino Di Giovanni en el juicio sumarísimo que se le hizo en 1931, donde se lo condenó a muerte. Como defensor, Franco sostuvo que Di Giovanni debía ser juzgado por la justicia civil, cuestionando la validez de la ley marcial, y a raíz de esta intervención, fue amonestado, permaneció detenido y debió exiliarse. Mientras cuenta esta historia, Nelly recuerda que Franco fue también el compositor de la “Vidala del Imposible” junto a Andrés Chazarreta, un conocido folclorista de Santiago del Estero, y decide cantarla durante la entrevista acompañada de su caja:

“Este pariente había escrito una vidala muy linda que se llama “La imposible”. Te voy a cantar un poquito, pero necesitaría la caja que está allá colgada. Esto que valga en memoria de mi otro mártir pariente mío –quedó mi prima desolada con sus dos hijitos! Yo en ese tiempo ya tenía 8 años! [inicia el ritmo con la caja y el canto]

En una noche serena/un beso pedí a una estrella/ de solo verla tan bella/y me ha mirado diciendo/Imposible, imposible/Imposible, imposible//Viendo pasar una nube/ahí le pedí “Llévame tan alto como tu subes”/y me ha mirado diciendo/Imposible, imposible/Imposible, imposible//Amor le di a una morena/de solo verla tan bella/como la nube y la estrella/me ha respondido diciendo/Imposible, imposible/Imposible, imposible//¿Para qué quiero mis ojos?/mis ojos para qué quiero/mis ojos, si se enamoran vidita/de imposibles, de imposibles/de imposibles, de imposibles/uuuhuuuhhhhh!

Esa es la vidala de mi pariente.”

Una canción en el marco de un testimonio interrumpe la secuencia narrativa. Sin embargo, Nelly continúa allí nomás narrando la historia de sus hijos, que es su propia historia, entramando distintos pasados y voces, integrando esa canción en el flujo del testimonio. La vidala no es entonces solo una pausa, o una interferencia en el relato de los efectos de la represión y el terrorismo de Estado en la vida familiar, es parte de una red de injusticias y de posicionamientos éticos ejemplares que Nelly recupera para dar forma y sentido, un ritmo y una melodía, a su relato. Su testimonio en este punto afecta sin atenuantes al ritmo popular, expande el alcance de su cadencia nostálgica y su poética, y las actualiza.

Dori Laub afirma que es preciso ver que “quien da testimonio no tiene conocimiento, ni comprensión, ni memoria de lo que ocurrió previas al propio testimonio. Que él o ella teme profundamente ese conocimiento, se aparta y está listo para clausurarlo en cualquier momento. Quien escucha necesita saber que ese conocimiento disuelve todas las barreras, quiebra todos los límites del tiempo y del espacio, del sí mismo y de la subjetividad.”¹³

El testimonio es por eso y en primer lugar un “dispositivo de escucha” más que un “dispositivo de preguntas”.¹⁴ Ese espacio que se abre –y el silencio que lo rodea–, donde los tiempos y las voces se dan la mano, metamorfosea un nosotros momentáneo, como cuando oímos una canción cuya letra no entendemos del todo pero que se integra en un instante de vida y la interrumpe. No hay número que lo- gre contener ese compás ni explicar esa relación entre la experiencia, la afección y el tiempo presente.

¹³ Dori LAUB, op.cit., pág 58. Mi traducción.

¹⁴ Francisco A. ORTEGA, “Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento”, *Universitas humanística. Revista de antropología y sociología*, n° 66 julio-diciembre, 2008, págs. 31-56.

LA FATIGA DEL RECUERDO: SOBRE LA REPRESENTABILIDAD DE LA SHOAH

The Fatigue of Memory: On the Representativeness of the Shoah

MOSHE ZUCKERMANN*

¿Qué ocurre con el Holocausto, que convierte la cuestión de su representabilidad en una problemática transida de consideraciones morales y estéticas de tal gravedad, como para que Theodor W. Adorno se replegara en su día a una posición apodíctica –aunque ciertamente suavizada y revocada años más tarde– de una duda esencial sobre la posibilidad o, incluso, la deseabilidad de su representación? La pregunta se responde, supuestamente, por sí misma: es, sobre todo, lo inconcebible del acontecimiento universal, su monstruosa dimensión, la espesura temporal que le es propia y la específica intensidad criminal, lo que hace que cualquier intento de apoderarse de él por medio de la representación parezca insatisfactorio. Lo inefable del Holocausto, aquello que resulta inconcebible en él, lo que se resiste a ser dotado de sentido racional, histórico-filosófico, teológico o cultural, sería algo que sustrae, según esa concepción, a la efectividad de los modelos de representación conceptual o icónica convencionales, incluyendo sus medios de expresión tradicionales.¹

Ciertamente se puede estar de acuerdo con esto. Sin embargo, no por ello deja de plantearse la cuestión de si el criterio de la adecuación no podría aplicarse a cualquier tipo de representación del pasado. Pues a estas alturas debería estar claro que toda reproducción de lo ocurrido, aunque sea el hecho cotidiano más trivial, posee un factor de desfiguración y por consiguiente un elemento de deformación que contrarresta la pretensión de verdad y autenticidad. Esto no tiene que ver necesariamente con la ideología, sino que resulta de la limitación inmanente de todo revivir representacional, el cual no puede prescindir de los medios de la selección, la reducción y de la codificación. En todo esto, por de pronto, resulta irrelevante que se satisfaga la pretensión de captar el detalle concreto –el mero

* Profesor de Historia y de Filosofía – Universidad Tel Aviv (Israel).

¹ En Adorno se unía además el problema de la obtención de placer producido por el arte y de la distensión catártica de la relación con lo monstruoso que la acompaña. Lo que le llevó a repensar su posición fue en buena medida la “Fuga de la muerte” de Paul Celan.

hecho de que una visión acertada de lo representado se diferencie de otra también acertada apunta a que algo en lo representado se ha vuelto de “otra manera” en la representación. La postulada inadecuación de eso que se ha vuelto de otra manera también vale, sin embargo, para la representación de la Revolución Francesa y la Guerra de los Treinta Años, así como también para la sencilla representación de la vida campesina inglesa en el siglo XVII o el pulular urbano en el Londres del siglo XIX, no menos que para el Holocausto.

El motivo para el escrúpulo especial en la representación del Holocausto no parece residir en la problemática general de la representación como tal, sino justo en la especificidad –en Israel se insiste también casi siempre en la singularidad–, que se atribuye a ese acontecimiento monstruoso universal. En esta forma de aproximación se ha incorporado algo cuasi religioso: de manera semejante a como ocurre en la prohibición de imágenes judía, se mantiene la terrible sublimidad de aquello que ha de ser representado, incluida la afirmación de su incomprendibilidad, mediante la taubización de su representación². Sin embargo, el carácter veladamente ideológico de esta situación no se corresponde con la crítica de una representación del horror que se ha vuelto agresiva y que es demasiado frívola y despreocupada (diría incluso, placentera), crítica más que justificada. La cosificación instrumentalizadora de aquello que, por su esencia, se sustrae al carácter profano de cosa, no es menos ideológica que la fetichización de su irrepresentabilidad. Seguramente es sobre todo esa inconciliabilidad lo que Adorno tuvo en cuenta cuando escribió:

“Quien defiende la conservación de la cultura radicalmente culpable e infame, se convierte en cómplice, mientras que quien rechaza la cultura promueve directamente la barbarie, que reveló ser la cultura. Ni siquiera el silencio escapa a ese cerco; tan solo racionaliza la propia incapacidad subjetiva con el estado de verdad objetiva y, de esa manera, la degrada otra vez a mentira.”³

Lo reseñable en este pasaje no es solo su deprimente carácter aporético, sino que trata, entre otras cosas, de no “degradar” a posteriori, mediante el silencio, el “estado de la verdad objetiva”, incluido el-haber-tenido-lugar-en-el-mundo del horror histórico. En definitiva, no podemos evitar la representación de lo irrepresentable, si no queremos degradar el hecho de que se trata de algo irrepresentable a un fetichización.

² No hay que pasar por alto que precisamente la extensa representación del Holocausto en la cultura popular norteamericana de los últimos treinta años también ha contribuido a que la Shoah se convierta en una especie de religión de sustitución en la formación de la identidad judía secular.

³ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, pág. 360.

che –que en sí mismo desenmascara de nuevo como narcisismo la impotencia subjetiva del receptor–.

¿Qué es, por tanto, lo singular en el Holocausto, eso que se niega a ser representado y, al mismo tiempo, sin embargo, necesita forzosamente la representación? Adorno comprime su respuesta en el siguiente punto: “El sufrimiento incesante tiene tanto derecho a la expresión como el torturado a bramar. Por ello puede que haya sido falso que ya no se puede escribir ninguna poesía después de Auschwitz”⁴. Sin embargo, en la medida en que se desee, si no escapar completamente, si al menos en alguna medida tener en cuenta la trampa aporética esbozada por Adorno, habría que preguntar sobre qué es digno de consideración en esa afirmación. Una relación fundamental parece poseer en este contexto un alcance especialmente importante: la anonimización del destino individual en el desarrollo del genocidio industrial. No es que el declive del individuo en los desarrollos históricos de masas –sobre todo en los de la modernidad europea– no fuera significativo ya mucho antes. Lo que, sin embargo, constituye la novedad del Holocausto es que la institucionalización de la eliminación de individuos esté fundada en los dispositivos de la modernidad. No solo desaparece el individuo singular en la masa fascista que vocifera frenéticamente, sino que la víctima judía del aparato de exterminio nazi pierde su individualidad al serle arrebatado el carácter privado de su muerte, dado que se trata de una muerte planificada de manera administrativa y llevada a efecto burocráticamente. De tal manera coincide con la lógica industrial del exterminio, que el ser humano individual efectivamente se transforma en un ejemplar. Esto hay que entenderlo bien. Se trata no solo de la cruel intención de los secuaces nazis, sino también en general de la repercusión objetiva de la monstruosidad industrializada sobre su recepción. Pues si lo monstruoso solo se deja codificar mediante el eslogan de los “seis millones”, entonces esto no puede quedar sin efecto sobre la percepción –de alguna manera sensibilizada– del destino individual martirizado.

Esto provoca inevitablemente grandes problemas a todo intento de captar la esencia del Holocausto y de representarlo superando lo anecdótico.⁵ En este contexto resulta paradigmática la afirmación de un joven israelí, que a finales de los

⁴ Ibid., pág. 355.

⁵ Solo el hecho de que el destino individual de las víctimas pueda ser concebido de manera anecdótica muestra hasta qué punto el carácter masivo del horror se ha grabado en la conciencia. Se sabe que cada uno y cada una murieron en cuanto individuos y, sin embargo, resulta casi imposible sustraerse al sentimiento que se impone inevitablemente del “comparado con...”. También a este respecto la cantidad da un vuelco en calidad.

pasados años setenta, impresionado por la serie de TV “Holocausto”, declaró que por fin había comprendido el Holocausto. Preguntado cómo podía ser que en un país en el que existe un Día de la Memoria del Holocausto, en el que en la escuela y la universidad se transmite una profunda información y en el que todavía viven varios miles de supervivientes de la Shoah, precisamente una forma ficcional de corte hollywoodiense basada en formas de transmisión de la industria cultural le había hecho “comprensible” el Holocausto, sencillamente contestó que, cuando veía los montones de cadáveres de los campos de exterminio en las películas documentales, se sentía paralizado, no sentía nada; con el destino individual de la familia televisiva Weiß, por el contrario, era capaz de identificarse, podía “participar emocionalmente” en el Holocausto.

Aquí aparecen dos cuestiones. De un lado, en la respuesta del joven israelí se expresa una necesidad psicológica de superar lo inabordable en el anónimo montón de cadáveres del campo de exterminio, en el sentido de que lo que es en sí incomprendible, al menos a través del “tomar parte” psíquico, como quien dice, se vuelva comprensible. El extrañamiento psíquico que se manifiesta en la frialdad emocional de la mediación realista del documental le parece al joven una reacción inadecuada –desea poder “tomar parte”. Por otro lado, se puede objetar que precisamente en ello reside el problema. Pues, ¿qué quiere decir participación emocional frente a la monstruosidad histórica? Mediante la descarga catártica de los sentimientos, ¿no se yerra la esencia de aquello que debería negarse al apaciguamiento psíquico y la evacuación emocional? ¿No hay que mantener una disonancia y una tensión receptivas permanentes en la rememoración del gran horror? ¿Y no sería aquí precisamente la parálisis emocional una reacción apropiada a la vista de las pilas de personas con la rigidez de la muerte? ¿No sería el extrañamiento la reacción más adecuada a la vista de un genocidio llevado a cabo de modo industrial? Ambos polos –la necesidad emocional y adecuación “objetiva”– afectan de nuevo al problema fundamental de la representación mediadora, pero van más allá de la cuestión general de la dificultad de representación, dado que en la reacción a lo representado no solo se ha sedimentado un problema epistemológico, sino también en cierto modo un problema moral. Si existe una relación de adecuación entre el Holocausto histórico y el recuerdo del Holocausto, la necesidad psíquica de vinculación emocional (que implícitamente instrumentaliza el horror) puede resultar ser la expresión de un narcisismo subjetivo.

Sin embargo, no menos problemática se presenta en este contexto la representación modélicamente individualizante de la Shoah como acontecimiento histórico general, incluso como quiebra civilizatoria. Pues precisamente cuando el destino individual se vuelve modélico, cuando pretende ser algo ejemplar, entonces se desprende de su carácter individual. Pero si se mantiene lo singular en su particularidad específica, entonces se pierde algo esencial –esto es, lo desindividualizante, la anonimización de todo lo humano singular que se plasma en la cruda industrialización de la maquinaria asesina, la cosificación de la vida humana asesinada que culmina en la alienación absoluta, pero al mismo tiempo también la cosificación de la conciencia del verdugo, conectada con aquella del modo más estrecho. Pues en esto el Holocausto sigue siendo único (hasta el momento) en la historia de la humanidad, esto es, en la forma como el régimen de Hitler perfeccionó poco a poco el despliegue reglado de su dispositivo de exterminio, hasta que, a partir de un determinado punto, parecía funcionar “por sí mismo” –una maquinaria concienzudamente administrada y gestionada con indiferencia burocrática, en la que las víctimas (desde la perspectiva de los perpetradores) y los perpetradores (en una autoimagen ideológicamente adiestrada) eran degradadas a figurantes (Charaktermasken). Esto hay que entenderlo bien. En esta caracterización no se trata de consideraciones suprahistóricas, sino de la toma de conciencia de una estructura en la fase culminante del Holocausto, en la que se entrelazaban mutuamente el laconismo y el exceso, la obediencia ciega burocratizada y el delirio homicida ideologizado, pero también se desindividualizaba al hombre como sujeto de acción y se le desposeía de su autodeterminación autónoma.

En el mismo contexto se inserta la consideración siguiente. En una película documental sobre el Holocausto se puede ver una escena en la que un soldado alemán separa a una madre de su hijo pequeño. Ella se dirige hacia un lado y el hijo, que sigue con la vista a su madre, hacia el otro. De pronto, la madre se vuelve e intenta desesperadamente alcanzar a su hijo, pero el soldado la repele y separa violentamente a la mujer y al niño. Una escena desgarradora, que produce un nudo en la garganta y llena los ojos de lágrimas. ¿Por qué las imágenes siguientes del film, grabaciones terribles de montañas de cadáveres apilados, cuerpos humanos deformados, maltratados, adelgazados hasta convertirse en esqueletos, no producen una reacción emocional semejante, sino más bien un shock paralizante? La respuesta habría que buscarla en la diferencia entre el horror que conmociona y el que paraliza. El horror que conmociona, por muy espantoso que sea en sí mismo,

sigue ocurriendo como un fragmento de vida, como momento “dramático” en la existencia de una mujer y un niño, antes de que, convertidos en cadáveres, sean arrojados en aquellos montones de cuerpos muertos, desprovistos por la muerte masiva de toda individualidad y de todo signo distintivo de los seres vivientes. No es posible identificarse con un cadáver, sino solo con aquello que fue antes de convertirse en cadáver –con su vida humana singular. Pero mientras que el cadáver singular todavía permite la proyección hacia atrás, la identificación precisamente con aquello de lo que ya ha sido desprovisto –de su vida–, por el contrario, la muerte masiva, que impone la anonimización de lo privatísimo de un individuo –de su muerte– la hace imposible. La montaña de cadáveres, al sustraerse a toda base de identificación, produce un rígido sentimiento de parálisis: el espanto paralizante encierra en sí el extrañamiento extremo. El Holocausto abarcó todo esto: el drama de la madre, del hijo y del soldado alemán, así como también las montañas apiladas de cadáveres desfigurados. Sin embargo, en la medida en que el Holocausto alcanzó su auténtico punto culminante en la creación de unos dispositivos industriales de exterminación masiva y reflejó su carácter esencial en la anonimización administrativo-burocrática de la muerte, inevitablemente produce una enajenación de la reacción emocional y paraliza al individuo confrontado con un horror tan monumental. Esta es la razón de que el ímpetu emocional, tabla de salvación del individuo, solo pueda errar frente a la esencia del Holocausto.

Un pensamiento recurrente: ¿Qué ocurre cuando la afectación emocional ante la escena que tiene lugar entre la madre, el hijo y el soldado en la película documental no se diferencia de la afectación frente a escenas “semejantes” escenificadas en una película comercial? ¿Se ha aprendido por medio del cine comercial la afectación que brota frente a “esas escenas”? A pesar de la duda, existe una diferencia esencial que socava toda simple analogía isomorfa: el final de la escena en el cine comercial tendría que poder ser cambiado durante el desarrollo de su producción; el Happy End es una opción real en cualquier fase de su creación planificada con todo lujo de detalles. El final terrible del acontecimiento histórico real se conoce, por el contrario, desde el principio (o se presiente al menos con cierta certeza). Su tragedia no representa ninguna opción creadora, sino la consecuencia inevitable de lo peor. El estremecimiento que nos atrapa en esa escena procede de una cierta constelación psíquica que entrelaza la documentación: la breve manifestación del horror atávico en conexión con la conciencia de una violencia que se encuentra en la base de la impotencia histórica irreversible.

Así pues, la problemática de la representación del Holocausto afecta a varios planos, en parte aliados, en parte independientes unos de otros, a los que se une otro derivado de la lógica de la recepción. Pues si hasta ahora se han discutido la esencia de la barbarie histórica, la dificultad que se manifiesta en la síntesis de lo individual y lo universal y la problemática de la desfiguración que es inherente a la representación, el desplazamiento de estas reflexiones del ámbito del propio objeto (del Holocausto como acontecimiento histórico) al plano de su recepción permite que emerja un problema agravante adicional. Pues la recepción del Holocausto no estuvo caracterizada desde el principio por los genuinos intentos de concebir científica, filosófica y artísticamente la lógica de lo monstruoso, sino también en no poca medida por su apropiación instrumentalizadora⁶ y su ideologización heterónoma⁷. A lo que me refiero es a las formas de apropiación condicionadas estructuralmente y, en menor medida, a las desfiguraciones toscas, producidas por la explotación consciente. La manifestación quizás más pregnante de una ideologización de este tipo se puede mostrar en una teleologización de la Shoah como ocurre en el mundo de las ideas políticas sionistas. En efecto, el nexo entre Israel y el Holocausto se considera algo tan evidente, que puede parecer casi estéril pretender cuestionar algo en él. No solo la fundación del Estado de Israel se debe –si no en exclusiva, si al menos en una medida sustancial– al ímpetu del Holocausto o, en su caso, al espanto provocado por el conocimiento de su monstruosidad inconcebible en “la opinión pública mundial”, sino que fue este Estado recién creado el que monopolizó por ese mismo motivo la memoria del Holocausto desde el principio. ¿Cómo podía ser de otra manera? –se preguntará. Las víctimas principales del Holocausto fueron judías. ¿Qué podría parecer más lógico que el hecho de que el Estado de los judíos se encargara de esa memoria? Si, además, precisamente con la creación del Estado de los judíos finalmente podía darse por “solucionado” positivamente el “problema” de la “cuestión judía” que culminó en el Holocausto, por decirlo de alguna manera, esto estableció un nexo causal que, en adelante, encadenaría paradigmáticamente el Holocausto a Israel, sobre todo a su ideología de Estado, el Sionismo. El modelo de representación en este contexto pretendidamente histórico, aunque, si nos atenemos a su esencia, ciertamente a-histórico, es bien conocido: la existencia exílica de los judíos, que comienza con el colapso del antiguo Reino de Israel

⁶ Cf. Moshe ZUCKERMANN, “Die Instrumentalisierung der Vergangenheit”, en *Hallische Beiträge zur Zeitgeschichte*, 8, nº especial, (2000), págs. 13-18.

⁷ Cf. Moshe ZUCKERMANN, *Zweierlei Holocaust. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands*. Göttingen: Wallstein, 1998.

llegó en principio a su final con la fundación de la soberanía estatal en la actual época histórica, por lo cual la Shoah recibe el significado de ser el eslabón decisivo de la gran transición desde la catástrofe histórica a la resurrección secular (o, en su caso, a la “salvación” interpretada religiosamente).⁸

Los objetivos ideológicos del sionismo activista se asociaron bajo esta interpretación con la necesidad psicológica y socio-psicológica de los judíos israelíes de arrancarle a la catástrofe histórica un sentido (aunque fuera profano), incluso de confirmar gracias a esa atribución de sentido la capacidad de supervivencia y la perspectiva de futuro del sujeto colectivo. El hecho de que en todo esto las comprensibles necesidades de seguridad de los judíos de Israel se unieran a una creciente fetichización ideológica de la “seguridad”, junto con las consecuencias de enorme alcance para el conflicto en todo el Próximo Oriente, es solo un aspecto de esa evolución. Se puede considerar reseñable que incluso un hombre como Claude Lanzmann, que ha ofrecido con su monumental documentación fílmica “Shoah”, después de todo, una de las contribuciones más importantes para la confrontación con la memoria del Holocausto, haya elegido el tema “Zahal” (el acrónimo hebreo del nombre del ejército israelí) como segunda parte de su planificada trilogía. Es evidente que un troquelamiento ideológico tal de la recepción de la Shoah colorea de forma heterónoma dimensiones centrales del acontecimiento histórico real, como por ejemplo el factor agravante de la impotencia de las víctimas. La impotencia no es asumida desde la lógica inmanente a las relaciones históricas de violencia, sino colocada en el contexto de la posterior indignación (ideológica): así como muchos judíos israelíes de la llamada segunda generación en los años 50 y 60 se “negaban” a comprender cómo había sido posible que se hubieran dejado llevar como “ganado al matadero”, del mismo modo el Estado de Israel institucionalizó el día del memorial en el espíritu de esa indignación como “Día del recuerdo de la Shoah y del valor heroico”. El “valor heroico” tenía más que ver con los ideales educativos del Estado sionista de cara a la creación del “nuevo judío” que debía sustituir al diaspórico. Ese “nuevo judío” se caracterizaba por un equilibrio de alguna manera defendible en relación con la dimensión de la catástrofe y sus mecanismos de violencia reales, pero que concedía al valor heroico, aunque fuera solo de manera nominal, la misma importancia que a la realidad de la persecución y el exterminio. Resulta innecesario presentar en este marco los efectos que tuvo un tipo así de ideologi-

⁸ Moshe ZUCKERMANN, “Israel und der Holocaust: Die Ideologisierung einer Wend”, en *Perspektiven*, 34/35 (Diciembre 1998), pág. 1.

zación del acontecimiento histórico sobre las cuestiones centrales y los modelos de representación narrativa.

Un menoscabo ideológico no menos grave de la recepción del Holocausto proviene de visiones y posiciones estructuralmente particularistas, que sacan a la luz una fragmentación inevitable de la memoria del Holocausto, incluidas las contradicciones aporéticas en su interpretación y representación. Se podría incorporar aquí como paradigmática la comprensión antinómica del Holocausto del sionismo secular y de la ortodoxia religiosa judía en el contexto del discurso israelí. El judaísmo ortodoxo (especialmente el ultraortodoxo) considera el proyecto sionista como una forma especialmente nociva de herejía colectiva judía: la fundación de un Estado judío, pretendida por el sionismo secular, fue concebida como una intervención y una anticipación por cuenta propia de la salvación mesiánica del pueblo judío querida por Dios, que ha de posibilitar el restablecimiento de antiguo Reino de Dios judío y, con ello, la reconstrucción del destruido templo de Dios. No es casualidad que hasta hoy los ultrareligiosos judíos consideren –junto a la pérdida general de la fe ortodoxa forzada por la Ilustración (Haskala) y la asimilación–, sobre todo, la arrogancia del sionismo político como causa del castigo divino del pueblo judío mediante el Holocausto. En otro plano de cosas, de vez en cuando se acusa a los mismos sionistas de haber considerado “necesario” al Holocausto para la creación del Estado de Israel, incluso de haber estado interesados “en cierta medida” en que se produjera.

Por otro lado, los sionistas también acusan todavía hoy a eminentes representantes de la histórica dirección rabínica ortodoxa de haber impedido una posible emigración masiva de los judíos hacia Palestina en los años treinta con la sentencia de “no eliminar los muros” (esto es, de no emigrar a Sion), con lo que habría sellado el destino de sus comunidades. El debate realizado bajo tales indicios alcanzó un significativo punto crítico, cuando hace algunos años una personalidad política relevante de la ortodoxia religiosa de Jerusalén se presentó con la exigencia de retirar las imágenes desnudas de mujeres judías empujadas a la muerte de las paredes del museo de Yad-Vashem, porque eran “impúdicas”.

En todo ello lo más reseñable es que dicha personalidad rechazara las reacciones indignadas de ciudadanos no religiosos con la indicación de que los judíos ortodoxos tienen “una narrativa diferente” del Holocausto a los Sionistas; incluso

que ya iba siendo hora de que recibieren su propio Yad Vaschend.⁹ Lo que resulta completamente incompatible llamaba la atención: mientras que el sionismo (también) movilizaba el Holocausto como fundamentación ideológica de la necesidad de la creación del Estado judío, la ortodoxia religiosa judía interpreta el sionismo, incluida su aspiración ideológica de querer crear un Estado judío de modo secular y arrogante, como causa de la Shoah, y esta misma como castigo de Dios por esa aspiración.

La fragmentación del recuerdo de la Shoah discutida aquí no presenta en sí misma problema alguno. La conmemoración individual arraigada en el mundo de la vida o las formas particularizadas de la memoria histórica en cada comunidad se constituyen autónomamente y no pueden ser prescritas “desde arriba”. El problema se presenta solo en el contexto de una pretensión de establecer modos de recuerdo colectivamente vinculantes, como ocurre por ejemplo en el caso de la narrativa oficial del Estado sionista o cuando los modelos de interpretación se distancian de modo tan palmario como en el sionismo político y la ortodoxia religiosa judías. Para la investigación de la representación del Holocausto, esa heterogeneización de los discursos memoriales cada vez más evidente debería ofrecer el desafío más controvertido en los próximos años.

No vamos a considerar en el marco de esta contribución el complejo “Holocausto y arte”, solo brevemente mencionado, pero que merecería una atención incomparablemente mayor.¹⁰ En lugar de eso, abordaremos brevemente para terminar el carácter de mosaico de todo aquello que es subsumido bajo el concepto “Holocausto”. Es evidente que la forma industrializada de exterminio de los judíos siempre tendrá y deberá tener la “prioridad” en la conciencia de las experiencias inefables de sufrimiento en la Shoah. Pues en ella se concentra, en efecto, aquello que se ha llamado -codificándolo- “quiebra de civilización”. Esa dimensión específica de la más monstruosa de todas las prácticas de persecución y represión conocidas hasta el día de hoy permanece incomprensible. Al mismo tiempo, la realidad del Holocausto abarca más dimensiones que esa, y no solo en el sentido de la prehistoria de aquello que posteriormente culminaría en lo peor, sino en relación con la

⁹ Cf. Moshe ZUCKERMANN, “Die Parzellierung der Shoah-Erinnerung im heutigen Israel. Vom historischen Ereignis zum Gegenstand ideologischer Projektion”, en E. Lappin, B. Schneider (Hg.), *Die Lebendigkeit der Geschichte. (Dis-)Kontinuitäten in Diskursen über den Nationalsozialismus*. St. Ingbert: Röhrig 2001, págs. 47-62.

¹⁰ Cf. Moshe ZUCKERMANN, *Gedenken und Kulturindustrie. Ein Essay zur neuen deutschen Normalität*. Berlin & Bodenheim: Philo 1999, págs. 93 ff.

simultaneidad con otras realidades de vida hechas desaparecer en el código general “Shoah”, realidades que discurrían en parte de modo paralelo, en parte de modo complementario y en parte como “contrapunto” respecto a la monstruosidad del exterminio.

No defendemos con esto una historia de la vida cotidiana en el nacionalsocialismo, que poseería un carácter extremadamente precario desde el punto de vista ideológico, y mucho menos de Auschwitz. Es preciso contemplar de manera siempre crítica la tendencia a la normalización que le es inherente, por más que no sea intencionadamente buscada. Pero si se quiere captar el mosaico del acontecimiento general que llamamos Holocausto, junto a su anatomía y sobre todo su genealogía en el mundo de vida, aunque sea rudimentariamente; si se quiere comprender la pregnancia de lo urgente en el contexto de lo no urgente; si, más allá de todo eso, no se quiere reproducir –simbólicamente– la anonimización del individuo en la maquinaria de la praxis de exterminio de Auschwitz a través de la anonimización de lo que carece de la pregnancia de la urgencia, entonces resulta indispensable ocuparse cuidadosa y pacientemente del contexto de aquello que de manera prominente reclama un primado.

Traducción del alemán: José A. Zamora

HANSEN, Miriam Bratu: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, 2012, 380 págs.

El libro de Miriam Hansen constituye una reconstrucción paciente y detallada de los aportes para una estética del cine efectuados por tres importantes autores del siglo XX: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Esta recuperación abre la posibilidad de pensar la experiencia de la modernidad desde una crítica filosófica específica, y por específica a veces desmerecida, hecha desde el arte y los medios de comunicación. El objetivo se encuentra plenamente justificado si pensamos que la mayoría de los trabajos realizados en la teoría crítica sobre el tema del arte, la tecnología y la cultura de masas reducen el campo problemático a una caracterización de la teoría de la *industria cultural* de Adorno y Max Horkheimer como pesimista y elitista opuesta al optimismo tecnológico que Benjamin desarrollara en el ensayo sobre la obra de arte¹. En este marco, el trabajo de Hansen es un buen estímulo para escapar de ese contraste esquemático de “la Escuela de Frankfurt” y explorar el contexto en el cual surgieron esas reflexiones, incluyendo otros importantes autores como Ernst Bloch, y especialmente Kracauer, autor central para fundar y discutir al mismo tiempo una teoría del cine, y a quien la misma autora ha puesto en escena hace más de tres décadas.

Comenzamos haciendo breve mención al recorrido intelectual de Miriam Hansen (Ofenbach, 1949 - Chicago, 2011) como modo de indicar la tradición en la cual se inscribe este problema filosófico situado en la intersección entre estética, medios [*mass-media aesthetics*] y espacio público. Hansen podría ubicarse fácilmente dentro del grupo de intelectuales cuyos trabajos han servido de mediadores entre los alemanes y los de lengua inglesa, especialmente en Estados Unidos, como Martin Jay, Fredric Jameson, Susan Buck-Morss, Andreas Huyssen o Gerturd Koch². Alemana de nacimiento, fue estudiante, al igual que Buck-Morss, en Frankfurt, de 1967 a 1976. Desde su emigración a los Estados Unidos, Hansen trabajó casi exclusivamente en la Universidad de Chicago, volviéndose una importante interlocutora en trabajos referidos a Adorno, Benjamin, Kracauer y también de y sobre el cineasta y escritor Alexander Kluge. De esta manera apostó no sólo a incluir en la teoría crítica la reflexión sobre el cine y las artes visuales, sino también a introducir en el campo del cine y de los estudios en medios de comunicación una visión crítica, diferente a la de los estudios culturales y la semiótica que monopolizaron el campo por varias décadas. Con esta intención, se unió al comité editorial de la importante revista especializada en estudios germánicos y teoría crítica *New German Critique* en 1984, revista que ha dedicado

¹ Nos referimos aquí y en lo que sigue como “ensayo sobre la obra de arte” al famoso ensayo de Benjamin, cuyo título ha sido traducido de distintas maneras. Seguimos aquí una edición en español que contiene las cuatro versiones del texto: Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés Weickert, Itaca, México, 2003.

² Y que podemos decir también han influenciado nuestros propios trabajos en lengua hispana.

uno de sus números del año 2014³ especialmente a *Cinema and Experience* dado que el libro es una compilación de escritos previos que la autora reunió antes de su fallecimiento.

El volumen se compone de cuatro partes de extensión muy dispar subdivididas en nueve capítulos. La primera parte contiene dos capítulos dedicados a Kracauer; la segunda, mucho más amplia, se divide en cinco apartados que corresponden a distintos ejes centrados en Benjamin; la tercera, equivale al único capítulo sobre Adorno y la cuarta y última parte comprende también un solo capítulo que retorna a Kracauer.

En primer lugar, el hecho de que *Cinema and Experience* comience y termine con Kracauer, transparenta uno de los propósitos del libro, y creemos de la autora en general: contrarrestar la reputación de su teoría como una visión realista ingenua del cine, imputación basada, según Hansen, en una lectura reduccionista de los últimos libros de Kracauer escritos en inglés, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947) y *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960). Por ello, propone en los dos primeros capítulos volver la atención hacia los escritos del período de Weimar de Kracauer⁴. Allí, Hansen lleva a cabo el intento de sistematizar tropos filosóficos en Kracauer que difícilmente se encuentren así en sus escritos, ya que el propio Kracauer ha transitado su escritura con una lógica bien diferente a lo que comúnmente se entiende como trabajo filosófico: lejos de una carrera académica, de 1921 a 1933 escribe para *Frankfurter Zeitung* después de haber abandonado su trabajo como arquitecto.

Entre estos tropos, el más interesante que desarrolla Hansen es una vuelta a la superficie de los fenómenos, una especie de etnografía urbana como la que planteara Georg Simmel, en búsqueda de las expresiones cotidianas como índices del cambio histórico. A través del registro de lo insignificante y efímero, Kracauer pretendía “desinflar las pretensiones burguesas de la alta cultura”. Afirmativa o críticamente, son tropos que visitarán luego –y esto se constituye, insistimos, en parte importante del argumento general desarrollado por Hansen– Adorno, Benjamin y otros.

El primer capítulo muestra, entonces, en los escritos tempranos del autor (además de críticas de cine, se trata de publicaciones sobre la novela detectivesca y la literatura de divulgación, el circo, la ciudad, el deporte, el teatro, entre otros) la intención de desarrollar una estética del cine desde la perspectiva de una crítica de la modernidad. La autora argumentará aquí a favor de un movimiento en Kracauer. Él parte desde una comprensión

³ *New German Critique*, Volumen 41, 2 (122), 2014.

⁴ En español se han traducido por editorial Paidós como *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1985) y *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1989). Del período de Weimar solo se ha publicado más recientemente por Gedisa, en dos volúmenes, la traducción de parte de los ensayos reunidos por el propio autor en *The Mass Ornament: La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (2008) y *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa II* (2009). Además, encontramos algunos escritos relacionados también a la arquitectura como en la publicación proveniente de Murcia, *Estética sin territorio* (2006).

pesimista de la modernidad (*lapsarian* es el término en inglés, sobre el *Weltzerfall* en alemán), que compartiría con Simmel, Max Weber o Max Scheler. Esto es, entiende que los hombres han sido privados del horizonte de experiencia que les permitiría dar sentido a los procesos atados a la técnica, la ciencia y la economía capitalista⁵. Pero más tarde, Kracauer se vuelca hacia una curiosidad astuta por los fenómenos de la vida moderna, en particular, por la cultura de masas.

En este marco, Hansen pasará a describir la perspectiva materialista de Kracauer como un “*distorting mirror*” (espejo distorsionado-distorsionante) que encarna una doble negación. La idea de pensar la posibilidad de la representación como un espejo distorsionado es, en palabras de la autora, “un tropo familiar de la estética moderna” que implica que “ya que el mundo está distorsionado, reificado y alienado, la repetición de esa distorsión, como una especie de doble negación, está más cerca de la verdad que cualquier intento de trascender el estado de cosas por los medios estéticos tradicionales, sean estos clacisistas o realistas”⁶. Kracauer lo ilustra con la figura del *clown*, una caricatura de la caricatura que ya representa el circo, como una forma de volver extraña una ya extraña realidad. La distorsión de la distorsión cuenta con medios como la ironía, la hipérbole, la sátira o la caricatura. Es esta perspectiva materialista la que, según la autora, le permite a Kracauer describir la emergente sociedad urbana de consumo desde una experiencia sensorial y concreta que complejizó los conceptos marxistas de fetichismo de la mercancía y reificación. La tesis de Hansen afirma, además, que este materialismo modernista característico de Kracauer está informado, antes que por su encuentro con el marxismo (que data de 1925-6), por las tradiciones del mesianismo judaico y el gnosticismo en su implicación secular (al igual que Bloch, Benjamin, Fromm o Löwenthal, aunque la autora muestra sus diferencias).

La segunda parte del primer capítulo deja atrás este intento de fundamentar una estética materialista como una relación con el mundo material a partir del registro de las realidades contradictorias de la modernidad, para adentrarse en el ensayo “La fotografía” de 1927. Hansen resalta dos lecturas del ensayo contrarias a las habituales: por un lado, deliberadamente argumenta en contra de su inscripción dentro de la genealogía del pesimismo respecto a los medios de comunicación, que la misma autora señala desde Baudelaire y Proust hasta Virilo y Baudrillard. En cambio, Kracauer buscaría explotar la idea de que los significados están dados en el uso y circulación de la imagen fotográfica y, relacionado con lo anterior, su precariedad temporal e histórica hace que tenga un potencial histórico (situación que es ilustrada por la autora a través de la metáfora de la historia

⁵ Al igual que Buck-Morss en su trabajo sobre Adorno y Benjamin, Hansen atribuye esta perspectiva en Kracauer a una lectura desde y contra la *Teoría de la Novela* de Georg Lukács y su “desamparo trascendental”. Ver: Susan BUCK-MORSS, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

⁶ Hansen, M., *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, 2012, pág. 8.

como *Vabanquespiel*, juego de alto riesgo). Este artículo de la fotografía resumiría, así, el entrelazamiento de una crítica pesimista de la modernidad, con una descripción fenomenológica de los efímeros fenómenos cotidianos, en este caso, la imagen fotográfica.

Si el texto que articula el primer capítulo es el de la fotografía, en el capítulo dos se recogen centralmente dos trabajos: “El ornamento de la masa” (1927) y “Los empleados” (1929). El objetivo no será ya abonar una noción expandida de modernismo estético, sino relacionar la fotografía y el cine con aquello que, para el autor, define el siglo XX: la producción, el consumo y la emergente sociedad de masas, frente a la cual Hansen una vez más intentará mostrar la perspectiva de Kracauer como ambivalente. Este segundo capítulo contiene una necesaria descripción del contexto cultural que Kracauer vive en la Alemania de Weimar, el cual Hansen hace resonar en la metáfora de “*Amerika*”: principios de producción taylorista, democracia, consumo, emergencias culturales tales como el cine y la radio, el jazz. Además, un desarrollo de la idea central de las “masas” que, según Hansen, Kracauer hizo irrumpir en su tiempo con un tono crítico tanto de la idea conservadora de muchedumbre [*crowd*] como de la fe en la revolución proletaria.

El proyecto que guía la voluminosa segunda parte del libro dedicada a Benjamin, parte de la constatación del *boom* que en numerosos ámbitos ha tenido el ensayo sobre la obra de arte (reflexión que exactamente valdría para describir lo que ha sucedido con la recepción de Benjamin en habla hispana) y, por ello, primero se propone no partir de su supuesta familiaridad e intentar volverlo nuevamente extraño. El trabajo que la autora realiza con este ensayo es muy sugestivo ya que enfatiza la lectura en capas de las cuatro versiones⁷. La intención subyacente es mostrar que no puede clasificarse a Benjamin ni en términos “tecnológico-utópicos” (nombra por ejemplo a las actuales teorías de los medios de Friedrich Kittler y Norbert Bolz) ni pesimistas, y de esta forma, se dirige directamente contra las “malas lecturas” que lo anclan a una supuesta adhesión a una “cultura popular”. Por contra de estos usos políticos vindicatorios, Hansen argumenta que la actualidad de Benjamin está dada porque en su articulación del problema de la tecnología y la modernidad, en su estructura de pensamiento, se resaltan las contradicciones.

Cada uno de los cinco capítulos centrados en Benjamin gira alrededor de conceptos fundamentales que se desprenden de la lectura de las distintas versiones del ensayo sobre la obra de arte: aura, inconsciente óptico, inervación, juego –o mejor en alemán, *Spiel*, que conserva todos los sentidos que quiere atribuirle Hansen– y la figura de Mickey Mouse; de los cuales, en definitiva, la mayor contribución de Hansen será resaltar la importancia de los últimos tres términos, desaparecidos en la versión publicada en 1939⁸.

⁷ La versión original del ensayo se denomina *Urtext*, término que utilizaremos en lo que sigue.

⁸ Para desplegar su tesis, la autora utiliza, además, textos paralelos del período, como los escritos sobre el surrealismo, el hachís, sobre Kafka, “Pequeña historia de la fotografía”, “Una imagen de Proust”, “El París de Baudelaire” y el *Libro de los Pasajes*.

A nuestro juicio, al menos tres cuestiones vale la pena rescatar en esta lectura de Hansen. Por un lado, la autora resalta que tanto Benjamin como Kracauer –y más tarde Kluge– están pensando en el cine temprano, en sus orígenes arcaicos y materialistas –en el contexto del surgimiento del entretenimiento popular, relacionado incluso con el circo y espectáculos sensoriales de todo tipo⁹– para reflexionar sobre el potencial perdido o incluso traicionado más tarde. En segundo lugar, trabaja la noción de inconsciente óptico y recepción táctil enfatizando la imposibilidad de ubicarlos en las dicotomías que plantea el texto (cercanía/distancia, unicidad/multiplicidad, valor de culto/valor de exhibición, imagen/copia, contemplación/distracción), dicotomías que, por otra parte, para Hansen sólo representan la retórica argumentativa del ensayo. Y finalmente, la ambivalencia, tanto política como estética, respecto a la idea de “masas”.

En este marco, el capítulo cuatro enfoca en el concepto de aura, desplegando distintas definiciones. En primer lugar, Hansen argumenta que la relación entre aura y apariencia bella es problemática y que el cometido final de Benjamin es demoler el concepto de aura por razones histórico-políticas, concepto que entonces aparecerá de otra forma en la idea de facultad mimética e inconsciente óptico. El aura, su temporalidad disyuntiva como interrupción del tiempo lineal de pasado y futuro, está pensada no en oposición sino articuladamente con los medios tecnológicos, lo que lleva también a una definición distinta del shock y del uso de la *mémoire involontaire*. Luego, Hansen rastrea las dos vías por las cuales, según sus investigaciones, el término aura entra al diccionario benjaminiano: por un lado, el “círculo cósmico de Munich” asociado a los nombres de Alfred Schuler, Ludwig Klages, Stefan George, Karl Wolfskehl; y, por otro, a la tradición del misticismo judío, refiriendo especialmente a la amistad con Scholem.

Como decíamos más arriba, una de las apuestas más fuertes de Hansen es poner en el centro la categoría de “inervación”¹⁰, término que proviene de la neurofisiología y que refiere a un modo de adaptación, asimilación e incorporación de algo externo al sujeto. Propone distinguir el término tanto de inconsciente óptico (categoría que, por su parte, en las versiones anteriores se encontraba bajo el título “Mickey Mouse”) como de facultad mimética¹¹. Para Hansen, el inconsciente óptico sería la migración de la facultad mimética

⁹ Creemos que la película de Kluge “Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos” de 1968 tematiza esto de algún modo.

¹⁰ El término alemán *Innervation* está traducido en la versión española ya citada del ensayo sobre la obra de arte, en la nota 4 como “reactivación” (pág. 102) y en el fragmento 23 del apéndice como “vitalización” (pág. 123). Por su parte, en Walter BENJAMIN, *Calle de mano única*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014, trad. A. Magnus, se traduce literalmente como “inervación” (pág. 68). Nos decidimos aquí también por la traducción más literal para enfatizar la centralidad que pretende darle Hansen.

¹¹ Aquí discute con la lectura de Susan Buck Morss en “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: Susan BUCK-MORSS, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*,

a lo audiovisual y sus posibilidades estéticas¹². Central para este capítulo cinco será mostrar entonces dos funciones a la vez contradictorias e interrelacionadas del cine: entrenar a los seres humanos en formas de percepción y atención que le son requeridas en un mundo cada vez más mecánico; y guardar el potencial terapéutico para contrarrestar la alienación sensitiva infligida por la modernidad industrial-capitalista. Aquí, acercar el ensayo sobre la obra de arte a *Calle de mano única*, le permite ubicarlo dentro de un giro más generalizado entre los intelectuales críticos que va, al igual que Kracauer, desde la crítica pesimista hacia una mirada menos ansiosa por las realidades modernas. Para finalizar, asegura que la ausencia de las ideas de inervación colectiva y de Mickey Mouse en las posteriores versiones del *Urtext*, hizo que la recepción quedara restringida a la distracción, a una visión más brechtiana, y no se enfatizara esta dimensión psicósomática y mimética. ¿Por qué desaparecen? Hansen hace alusión a las propias ambivalencias del pensamiento de Benjamin y al contexto real de escritura del texto –básicamente, una conciencia no ingenua del cine de su época– antes que al lugar común de pensar en la intervención de Adorno como motivo de la mutilación del ensayo.

De hecho, la hipótesis que recorre el libro entero sostiene que, en la afamada discusión Adorno-Benjamin, las reservas de Adorno son ambivalencias del propio Benjamin. Y en el capítulo seis se enfoca en abordar el debate desde un punto específico: Mickey Mouse como un fenómeno emblemático de la relación entre arte, política y tecnología. Para Benjamin Mickey Mouse tiene una función *terapéutica* porque traslada experiencias psicóticas individuales que provienen de las presiones de la vida urbana, industrial y militar moderna a una percepción colectiva y aquí entraría la función social de la risa. Además, el público se reconoce en las películas a través del humor hiperbólico, el ritmo kinésico, la fantasía, en definitiva, una inserción de la lógica del juego para los aspectos ilógicos de la racionalización y burocratización. ¿Qué crítica Adorno? La alusión a lo colectivo de Benjamin – como en otras discusiones– pero también el carácter sádico de esa carcajada, la peligrosa ambigüedad de la comedia y el terror, de los que también era consciente Benjamin.

Podríamos decir que la *experiencia* es una de las mayores antinomias del trabajo de Benjamin. La autora clasifica, por un lado, el tono nostálgico de “Experiencia y Pobreza” (1933) o “El narrador” (1936), y por otro, los contornos propositivos de una teoría de la experiencia que emergen, por ejemplo, en *Calle de mano única*. En este marco, el *Libro de los pasajes*, el trabajo sobre Baudelaire y el ensayo sobre la obra de arte podrían tomarse como intentos de mantener al mismo tiempo el irrevocable declive de la experiencia y la

Buenos Aires, La Marca editora, 2014, pp. 169-221, en el que da casi igual tratamiento a las tres nociones.

¹² “Por su virtud [la de la cámara, E.R.] experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.” Walter BENJAMIN, “Pequeña historia de la fotografía”, en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pág. 48.

necesidad de encontrar un equivalente contemporáneo. La autora sostiene que aún en la pobreza de la experiencia, para Benjamin, Mickey Mouse retiene algo del cuento de hadas.

El último capítulo destinado a Benjamin es también una fuerte apuesta: mostrar cómo en el marco de la estética, Benjamin discute con quienes no reconocen el impacto de los cambios en las condiciones materiales de las prácticas artísticas y siguen hablando en términos de autonomía estética. Para hacerlo marca una clara dicotomía entre *Schein* (apariciencia) y *Spiel*, y para que el concepto de juego no se conciba aquí simplemente como una recaída a la autonomía del arte, Hansen advierte una diferencia entre una primera y segunda tecnología con la que el juego se relacionaría. En la división entre *Schein* y *Spiel* sería el cine el que paradigmáticamente se sitúa del lado del juego (*Lichtspiel*) y por ende el que cumpliría la función del arte.

La importancia de la apuesta de Benjamin, la cifra Hansen en la insistencia y persistencia con la que Adorno le respondió. Afirma que Adorno ha aprendido una importante lección del ensayo sobre la obra de arte: el declive de la apariencia es irreversible, y utiliza esa misma verdad contra el propio Benjamin. Mientras que el arte como juego renuncie a la posibilidad de involucrarse con una realidad antagonista corre por el costado de la crisis de la apariencia; rechazando la apariencia regresa a la mera diversión o degenera en deporte.

Hansen comienza el único capítulo dedicado a Adorno haciendo un pormenorizado recorrido por las obras en las que sería posible reconstruir su posición en referencia a una estética del cine. La periodización en tres fases puede resultar muy ventajosa para iniciar trabajos sobre la temática. La primera fase está relacionada sobre todo a los escritos vieneses y va desde 1925 a 1930. La segunda, incluiría los dos importantes trabajos escritos en Inglaterra “Sobre el jazz” y “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído” y abarcaría todo el exilio norteamericano hasta 1949, destacándose por supuesto el capítulo “Industria cultural” de *Dialéctica de la Ilustración*. La tercera y última, desde el retorno a Alemania, incluye la decisión de Adorno de republicar el trabajo escrito con Hans Eisler “Composición para el cine”, los textos que reiteran la idea central contenida en el capítulo “Industria cultural” así como algunas consideraciones que aparecerán en la póstuma *Teoría Estética*. Sin embargo, la columna vertebral de este capítulo ocho es “Carteles de cine” (1966). A partir de este texto central, por ser la única declaración más elaborada y extensa de Adorno sobre la cuestión de una estética del cine, Hansen comienza a trabajar la cuestión de la *Technik* y la *Technologie*, mostrando que, finalmente, la pregunta por cómo el arte moderno negocia la dialéctica histórica de la técnica artística y la tecnología está medida por dos términos centrales: la *experiencia* y el *mundo de las imágenes*. Hansen advierte en este punto la centralidad de la idea de montaje, pero destaca las reservas de Adorno en lo que refiere al shock y a la no intencionalidad. A partir de aquí, el capítulo sigue abriéndose desgajando, ya no el ensayo en su totalidad, sino el párrafo en el que Adorno

alude a la idea de que el cine debería buscar su estética en el movimiento de imágenes internas. Hansen desentraña esta idea pensando su relación con: primero, la constelación de escritura –irónicamente, enfocándose en la *écriture* pero no en la idea de constelación–; la belleza natural y el carácter lingüístico; y finalmente, el movimiento, el tiempo y la música. Este último apartado intenta tomar de la estética musical algunos puntos que sirvan para “llenar las lagunas” en la estética del cine. A pesar de su aclaración de que no puede trasladarse sin más la reflexión de un medio al otro cabe aún preguntarnos si sirve tomar la teoría de la música adorniana para pensar la especificidad del medio del cine. A pesar de esto, el capítulo refleja un estimable esfuerzo por iluminar las contribuciones de Adorno a una estética del cine, reflexiones que surgen desde los márgenes y las fisuras de la dicotomía cultura de masas/arte moderno.

El último capítulo parte del reconocimiento de que *Teoría del cine* de Kracauer es quizás el último de los libros de la teoría del cine clásica (culminando la serie que comenzaría con Münsterberg, Balázs, Eisenstein, Epstein, Arnheim, y Bazin) que se pregunta básicamente por la ontología del cine y su especificidad como medio. Para la autora, el libro de Kracauer debe considerarse como parte de una cultura del cine internacional que inspiró movimientos de renovación del cine en todo el mundo y, en este sentido, se trataría de una obra canónica, defendiéndolo así de la suerte que ha corrido. Para hacerlo lo devuelve al momento histórico en el que fue concebido (Marsella, 1940, huyendo de la persecución como Benjamin) y desentierra los borradores, bocetos, manuscritos no publicados, las versiones descartadas, las notas, para localizar transformaciones, metamorfosis, cabos sueltos, que permitan relativizar algunas de sus concepciones más rígidas y radicales. En definitiva, para Hansen, se trata menos de realismo cinematográfico que de una teoría de la experiencia cinematográfica, el cine como una matriz perceptual y sensorial. Hansen cree que ubicando *Teoría del cine* entre lo que llama “cuadernos de Marseille” y su último libro publicado *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, puede reaparecer el concepto de realismo de Kracauer como un proyecto interesante porque no se reduciría a la noción de representación verosímil. Parece que Hansen insiste con que, aún contra las críticas recibidas, Kracauer representa frente a Adorno, una posibilidad abierta para pensar dentro de la cultura mediática comercial con curiosidad y no con alarma.

Para finalizar, podemos decir que Hansen se hace eco del legado de la teoría crítica para analizar la experiencia y la práctica cultural contemporáneas. Y volviéndonos al tema de la actualidad, que es como comienza Hansen su prefacio, ¿cómo sería posible conjugar una trama de pensamientos íntimamente imbuida de su tiempo histórico que a juzgar por el incesante cambio tecnológico no se parece en nada a nuestro tiempo, con la “actualidad” de ese pensamiento, su “intemporalidad”? No se trata de una actualización que pretenda hacer hablar a los tres autores para responder cuestiones contemporáneas; se subrayan los problemas teóricos y políticos que ellos mismos señalaron como marcas del siglo

XX, problemas que primero deberían ser situados rigurosamente en su contexto antes de ser reapropiados y rearticulados en una “nueva constelación”.

¿Kracauer, Benjamin o Adorno? Los tres autores no están puestos realmente en un diálogo, están más dispuestos en términos de montaje, donde el negro entre las tomas es el “libro en la cabeza de los lectores”, como dice Kluge refiriéndose al cine. Benjamin le posibilita pensar la estética desde la percepción sensible y la experiencia moderna; Adorno, una lectura dialéctica de la demanda de autonomía estética frente al mundo administrado; y Kracauer la observación estética de los fenómenos de la cultura de masas. Colocar a Kracauer a discutir entre la *industria cultural* y el *ensayo sobre la obra de arte* es, en este escenario, un aporte importante de la autora, ya que finalmente fue él quien pensó específicamente el cine. El libro tiene la virtud de marcar buena parte del camino a quienes nos preguntamos por el potencial estético y social del arte *vis-à-vis* los cambios tecnológicos del siglo XX. Y esto también por el amplio trabajo bibliográfico que despliega, el que podría fácilmente considerarse como un resumen de lo escrito sobre el tema en los últimos años, tanto en habla inglesa como alemana. El libro es, en definitiva, una invitación a cruzar un puente que ya ha sido construido.

Eugenia Roldán

eugeniardan@hotmail.com

Juan José TAMAYO y Luis ALVARENGA (eds.), *Ignacio Ellacuría. Utopía y Teoría Crítica*, Valencia: Tirant Humanidades, 2014, 195 págs.

El pensamiento filosófico de Ignacio Ellacuría, prematuramente truncado, ofrece una base para entender la realidad histórica sin reduccionismos, de un modo amplio y superador de idealismos y, al mismo tiempo, más allá de materialismos de índole teleológica y esencialista. Ellacuría se reconoce, en esto, fiel heredero de su maestro Zubiri, de quien extrae el sustrato teórico necesario para emprender una concepción de la realidad humana como realidad histórica que incluye y trasciende, mundanamente, lo biológico y lo social. La realidad histórica es el mundo humano que el hombre re-crea, en el que se hace a sí mismo, conservando o trascendiendo la figura del presente. Se da un dinamismo en el hombre, una tensión, que produce distintos esbozos de sí mismo y de las circunstancias.

En especial, los autores de la inspiradora obra cuya reseña estamos componiendo destacan un elemento muy cercano a la primitiva Teoría Crítica de la primera Escuela de Fráncfort en el pensador vasco salvadoreño. Esta se opone a la Teoría tradicional, que no incluye en su interpretación del Derecho, por ejemplo, los factores que lo sujetan a las características de un tiempo y mundo concreto del que proceden. Es lo que subrayan Juan Antonio Senent y Alejandro Rosillo. Por eso, el investigador e intelectual, indica José Manuel Romero, se sitúa en y desde su propio tiempo histórico, visibilizándolo en sus productos. Es mostrando así los componentes circunstanciales de toda teoría tradicional supuestamente “neutra” y aséptica que intente analizar, describir o explicar la realidad, como opera el método ellacuriano de la historización. Es decir, reconociendo los vínculos “materiales” o mundanos de toda creación humana, incluidas las teorías.

Tanto Ellacuría como la Teoría Crítica francfortiana, según se indica en algunos trabajos del libro que nos ocupa, realizan una hermenéutica crítica que, a diferencia de la hermenéutica de tipo gadameriano, no puede ser acusada de relativismo. Hay una posibilidad de hallar cimientos en el mundo histórico para plantear y encarnar, al principio de modo soterrado y necesitado de su activación, la utopía transformadora del mismo. Son los asideros que la propia realidad “ofrece” para su marcha en parte opcional, en parte singular y al mismo tiempo social, o en parte de cierta fatalidad. La teoría crítica ellacuriana va dirigiendo una mirada que encuentra elementos reales en la historia, desde los cuales juzga con consistencia la tendencia que está desarrollando, y que puede ser corregida desde esos “absolutos” inmanentes que definen con certeza lo bueno para todos los hombres. La mencio-

nada historización se hace muy presente en la comprensión y puesta en marcha veraz de los Derechos Humanos. Lo real no se confunde con lo dado o con lo que se presenta a una mirada no crítica. Al menos, no es sólo eso, y en cualquier caso, puede cambiar respetando ciertos límites también, a su vez, dinámicos.

Héctor Samour subraya la consistencia del mal en la historia, que es más que un mero mal estructural, pues está activa y verdaderamente presente en la marcha de la misma como una negatividad real, que debe indicarse y contraponerse en respuesta a lo que hay. Es la toma de conciencia de la existencia de este mal, encarnado en la pobreza, la que puede dinamizar la historia. Desembocamos así en una “civilización de la pobreza” que supere los valores del capitalismo y subvierta el mundo “al revés” en el que estamos; un mundo hecho por el hombre, pero contra el hombre, o sea, contra los hombres. La dialéctica como método e interpretación ofrece, en esto, una pista, pero debe entenderse al modo adorniano como dialéctica negativa, que no culmina en la afirmación absoluta de ninguna realidad histórica. La actuación profética de Ellacuría, que comparte con Monseñor Romero y Roque Dalton, hace valer en la historia esta posibilidad de trascender lo dado mediante la ostensión de los males existentes y el empeño de realizar ya, de hecho, en el presente, la configuración de un mejor universo para el hombre a partir de las posibilidades de realización existentes en un tiempo dado. Esto es estudiado y presentado por Carlos Molina y Luis Alvarenga.

En la introducción, los coordinadores del libro, Tamayo y Alvarenga, resaltan la vigencia, relevancia y “utilidad” de un pensamiento crítico y bien fundado, como es el de Ignacio Ellacuría. Su visión “fluidifica” lo presente a partir de lo que puede ser, de lo que en el estar siendo puede anticiparse de un mundo mejor. Lo consistente del ahora es, contra lo que muchas veces parece, algo de una “naturaleza” intrínsecamente dinámica, lo que debe provocar en el pensamiento una cierta relativización (historización) de lo dado que, sin embargo, no implica un escepticismo inerme y desalmado. Es lo que conecta este pensamiento con las concepciones dinámicas de la historia que hacen encarnarse lo mejor desde la propia historia, es decir, las perspectivas de Bloch y Benjamin. La no sustancialización de lo dado presente (ni del futuro), sus fisuras y la posibilidad de ir a más desde sí, sin concepciones al idealismo filosófico, a partir de una inmensa fe y valoración del mundo, hacen de Ellacuría un autor especialmente sugerente.

En síntesis, el libro resulta esclarecedor y representa una buena introducción a las ideas de Ellacuría y, al mismo tiempo, una actualización y un realce de sus con-

secuencias para hoy. Se matiza y desarrolla el pensamiento del filósofo vasco salvadoreño a lo largo de los distintos trabajos incluidos en el mismo. Presenta la obra amplios aspectos de estas destacando su carácter próximo a las corrientes más críticas del pensamiento reciente, las que parten del materialismo filosófico (en el cual una figura es el marxismo, pero sin ser la única ni la clave última), un materialismo que en Ellacuría es zubiriano. Un materialismo para una teología, nos permitimos añadir, además de para una filosofía, sin teleologías o trascendentes extramundanos que fuerzan la realidad y la encorsetan; una teología que no niega lo humano ni la Creación y que humaniza cristiana y consecuentemente su discurso y fines; una lúcida presentación de la historicidad del hombre que es y se hace en el tiempo concreto de una realidad histórica. La de Ellacuría es la razón que, más allá de la vieja Ilustración a la que rectifica y amplía, no oculta los sesgos de las cosmovisiones y se ubica en la concreta situación límite de los oprimidos, enraizada por tanto en el (terrible) presente por el que hemos “optado” tanto individual como socialmente desde la ceguera interesada de las ideologizaciones.

La historia o, en las palabras del pensador, la realidad histórica, es un precipitado del propio hombre, en su esencial dinamismo, en su estar continuamente, sociedades e individuos, haciéndose (*realizándose*). Supone Ellacuría, pues, una rica perspectiva válida para entender lo humano sin vagos humanismos, es decir, que estamos ante un humanismo consecuente que soslaya las complicidades de ciertos humanismos tradicionales. Como afirman los autores del libro, no se reclama una utopía indefinida e inconcreta, sino una utopía vinculada a lo presente, hincada en y parida por la realidad histórica, y que por tanto dinamice de un modo efectivo el mundo para transformarlo. Un hacerse cargo del propio tiempo, sufrirlo, entenderlo y, desde el mal vivenciado y encarnado optar por el mundo nuevo posible, aquí y ahora.

Marcos Santos Gómez

masantos@ugr.es

Harun FAROCKI, *Desconfiar de las imágenes*, prólogo de G. Didi-Huberman, trad. de J. Giser y A. Marchi, Buenos Aires: Caja Negra, 2013, 320 págs.

Se considerará excesivo iniciar este breve comentario sobre *Desconfiar de las imágenes* (en adelante *Ddl*) con una afirmación de esta naturaleza, pero su publicación por Caja Negra, el año 2013, constituye un pequeño *acontecimiento* en lo que cabría llamar una teoría de las imágenes. Si la posteridad no diera la razón a esta afirmación, en cualquier caso, será difícil discutir la contribución que el libro realiza respecto a las relaciones múltiples que, en el mundo contemporáneo, las imágenes tramam con la memoria y con el archivo; con los aparatos de vigilancia, de control y represión; con el poder, y con las formas instituidas o instituyentes de violencia. Las imágenes adquieren en este contexto –es decir cuando no se trata ya (o, al menos, no *simplemente*) de imágenes religiosas, sino de imágenes técnicas, producidas muchas veces por aparatos que escapan al control, el interés y la voluntad humana– una potencia misteriosa. La obra de Farocki –la obra *filmica*, pero también la *textual* que ahora comentamos– ha hecho suya la tarea de intervenir, entonces, en esas relaciones.

Una verdadera avalancha de publicaciones sobre la obra filmica de Farocki se ha desatado en América Latina (Brasil, Argentina, Chile y México, por nombrar sólo algunos) entre los años inmediatamente anteriores a *Ddl* y la data de este comentario. Desde luego, este interés no es consecuencia de esta publicación, pero se encuentra en plena sintonía con la *intuición* de que en la obra filmica y textual de Farocki reside, como decíamos, una aguda –y sobre todo *radical*– reflexión acerca de las relaciones antes mencionadas. La obra de Farocki, en este sentido, ha encontrado un terreno fructífero en el que asentarse en nuestro continente. Los motivos y problemas que ella que plantea, si bien atañen de suyo a cuestiones “globales”, han ingresado en un diálogo expedito con las problemáticas estético-políticas desarrolladas en América Latina en los últimos treinta años.

Un último comentario antes de ingresar de lleno al libro. *Ddl* fue publicado el año 2013, como parte de la colección Synesthesia de Caja Negra, editorial que ha realizado en años recientes (junto a *El Cuenco de Plata* e *Interzona*, entre otras), un sistemático trabajo de edición, de traducción –y en ese sentido de recuperación y de crítica– de los autores fundamentales del cine contemporáneo y de vanguardia. Merece nuestro reconocimiento y nuestra gratitud, en este sentido, no sólo la publicación específica del libro que ahora comentamos, sino el conjunto de los proyectos editoriales antes mencionados, que han puesto a disposición de los lec-

tores de habla hispana un sinnúmero de textos que permanecían sin conocer su correspondiente versión al español.

Con todo, si bien la publicación de *DdI* debe leerse en el marco de esta suerte de resurgimiento y hasta de esplendor editorial que vive Argentina (hoy por hoy, al parecer, bajo severa amenaza), hay un antecedente insoslayable en otro, que acompañó una exhibición de algunos films de Farocki en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (*Crítica de la mirada*, 2003), publicado por la editorial Altamira, con el apoyo del Goethe Institut de Buenos Aires y el BAFICI. Se incluían ahí ocho textos del artista y “cineasta” alemán, seis los cuales fueron recogidos en la versión que ahora comentamos, excluyéndose –de modo un poco sorprendente– dos textos de importancia (el segundo, probablemente, más que el primero): “Jugarse la vida: imágenes de Holger Meins” (1998) y “Substandard” (1995), que se refiere a la notable película de Farocki y Andrea Ujica acerca de la caída de Ceaucescu en Rumania (*Videogramas de una revolución*, 1992). *Crítica de la mirada*, de no más de ochenta páginas, circuló fotocopiado y escaneado desde sitios de Internet, y fue leído, se diría, con devoción por un estrecho círculo de seguidores –el que, empero, no tardó en ensancharse a ritmo acelerado en todas partes del mundo. *DdI* no sólo está en deuda con esta otra publicación, sino que debe entenderse como parte de un mismo proyecto encabezado por Inge Stache, directora de la cinemateca del Goethe Institut de Buenos Aires. Ambos libros estuvieron a cargo de su compilación y de su edición (exclusivamente en la primera versión, donde además oficia de traductora; junto a Ezequiel Yanco en la segunda).

Ahora bien, revisemos la composición del libro en sus aspectos más generales.

Como se deduce ya del comentario precedente, *DdI* es una publicación de carácter antológico. Comprende ella textos publicados en revistas de cine, diarios de circulación masiva, y catálogos que acompañaron sus instalaciones; y abarcan un período que va de 1980 hasta 2011. Entre esos años –vale la pena recordarlo– la obra de Farocki sufrió variaciones considerables, comenzando por el hecho de que, hacia 1995 (justo a la mitad del período que abarcan el libro), Farocki haría su debut como instalador en el Museo de Arte Moderno de Lille. Ello nunca significó que dejara de hacer “películas” (si es que lo que hacía era reductible a este nombre genérico e indefinido), pero dice algo tanto respecto de su propia obra como acerca de las transformaciones de las salas de cine y el “público” que acude a ellas¹. Los

¹ En “Influencia cruzada: montaje blando”, Farocki se refiere en los siguientes términos a este desplazamiento: “Me han preguntado muchas veces por qué dejaba «el cine» para ingresar en museos o

textos compilados en *DdI* se hacen eco de éstas y otras variaciones, y ofrecen –arriesgo una complicada palabra– una *muestra representativa* de la prolífica producción textual que acompañó la producción filmica de Farocki.

En su detalle, el libro está compuesto por veinte textos –si excluimos el notable prólogo de George Didi-Huberman y los apéndices (una breves notas biográficas del propio Farocki, una breve entrevista de Inge Stache, y una especie de glosario elaborado por Antje Ehmann y Kodwo Eshun², además de la filmografía completa de Harun Farocki)– divididos en tres secciones (“Los comienzos”, “Acerca de la producción de imágenes y la producción de sentido”, y “Apuntes sobre películas y videoinstalaciones”). Ninguno de estos títulos, ni tampoco el del libro propiamente tal, hasta donde sabemos, proviene de Harun Farocki, sino exclusivamente de los editores³.

galerías y mi primera respuesta solo puede ser que no me queda otra opción. Cuando se estrenó mi última película en dos cines de Berlín (*Videogramas de una revolución*, 1992), solo se presentó un espectador en cada sala. La segunda respuesta debe ser que el público de los espacios de arte tiene una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos. Están más predisuestos a encontrar en cada trabajo su escala propia. Justamente, esta relativa falta de prejuicios es lo que dificulta ponderar sus palabras.” (*DdI*, 117-118).

² El texto de Didi-Huberman, el glosario de Antje Ehmann y Kodwo Eshun y los “trailers biográficos” del propio Farocki, habían sido publicados anteriormente en el bello libro: *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, Londres: Koenig Books, 2010, editado por los propios Ehmann y Eshun. El texto de Didi-Huberman, a su vez, puede entenderse como una versión abreviada de un notable libro dedicado –no sólo pero fundamentalmente– al “cineasta” alemán, y que constituye el segundo de –hasta ahora– seis volúmenes agrupados en la serie *El ojo de la historia*. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires: Biblos & U. del Cine, 2015.

³ En la introducción se señala que el título proviene de un seminario dirigido por Ricardo Parodi: *Desconfiar de las imágenes: HF y la teoría de la imagen contemporánea (DdI, 9)*. Consultado acerca de este sintagma (“desconfiar de las imágenes”) en una entrevista pública con Rodrigo Alonso y Marcelo Panozzo, con ocasión de su visita a la ciudad de Buenos Aires a inicios de 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=rKT3MdWlmjM>), Farocki señalaba que la suya era más bien una “desconfianza moderada acerca de las imágenes”. El contexto de la frase, desde luego, no es propicio para un mayor examen. En cualquier caso, los títulos que escogen los editores (no exentos de exigencias externas a la obra propiamente tal, como la comercial) suelen despertar suspicacias, y el caso de “Desconfiar de las imágenes” no es una excepción. “Desconfiar de las imágenes”, en efecto, es quizá un título *demasiado* simple, que expresa una crítica (de hecho, no una *crítica* propiamente tal, sino una mera *desconfianza*) para la cual no es necesario ni método ni estructura. Se trata, en este sentido, de un título insuficiente (y hasta banal) medido con los complejos procedimientos y estrategias críticas desarrollados por la obra filmica y textual de Farocki. En efecto, me atrevería a sugerir que nuestra relación cotidiana con las imágenes está basada en la *desconfianza*; la idea de unos espectadores que se fían plenamente de ellas (de la publicidad, de la televisión y de la propaganda), si alguna vez fue real –cabe dudar seriamente de ello– ya no es más *nuestra* relación con las imágenes. Esta, diría, es mi única observación crítica en relación con el libro (haciendo la salvedad antes mencionada).

En la “introducción” se ofrece ya una justificación plenamente consistente acerca de las secciones que lo componen, por lo que, en lugar de volver sobre ello, quisiera concentrarme en una única pregunta acerca del libro, tomado en su totalidad. Esta es la pregunta acerca de la *función* que los textos cumplen puestos en relación tanto con su propia obra filmica, como respecto de la de otros autores. Ello, no porque los textos de Farocki carezcan de valor por sí mismos (porque su valor y su pertinencia sean exteriores a ellos mismos), sino porque ponen ellos de manifiesto una relación peculiarmente estrecha entre “obra” y “crítica” en la que vale la pena reparar. ¿Es, acaso, la crítica -el texto- secundaria a la “obra” -a la película-? ¿Se puede hablar de “obra” sin más, en el caso de Farocki?

Desde luego, Farocki está lejos de ser el primer “cineasta” en escribir. Pero, aún si la *nouvelle vague* -para citar un sólo ejemplo- combinó en forma equilibrada el trabajo de crítica con el trabajo de *realización*, hay en la escritura de Farocki (no sólo en su obra *filmica*) una singularidad que la distingue de este antecedente, insoslayable para él⁴, y que atañe a la examinación persistente sobre de sus propios procedimientos y recursos mediante la escritura. Tal singularidad se expresa, diría, en prácticamente todos sus textos, aunque, desde luego, sobre todo en aquéllos en que se refiere a sus propios trabajos (los agrupados en la última sección del libro).

¿Qué dicen -qué muestran, qué hacen-, pues, los textos de Farocki, que los distingue -si es que es así- de los “ensayos visuales” que constituyen buena parte de su obra filmica y sus “instalaciones”?

Me gustaría intentar defender, en consecuencia, la idea de una cierta *unidad* -la idea de una cierta *continuidad*; y si el tiempo y el lugar no fueran apremiantes, la idea de una cierta *inmanencia*- que expresa, en el caso de Farocki, la relación de los textos con las “obras”. La fuerza que los constituye, en ambos casos -las “obras” y los textos-, se halla vinculada a una potencia crítica *común*, por lo cual éstos -los textos- no dicen ni piensan; no muestran ni hacen, pues, nada significativamente distinto de lo que corre por cuenta de sus ensayos visuales.

Y la *unidad* que liga, entonces, a los textos con las obras, proviene en primer

⁴ Dice Farocki en su entrevista con Inge Stache: “Primero existió el modelo de la *nouvelle vague*. Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut. Todos esos autores habían escrito sobre cine y para mí, y también para otras personas de la revista *Filmkritik*, eso representaba un acceso intelectual al cine. La formación de esos autores había consistido en mirar películas, reflexionar y escribir [...] De todos modos, los autores de la *nouvelle vague* dejaron de escribir después de comenzar su carrera como cineastas. Es decir que para ellos escribir solo había sido una preparación o una actividad de reemplazo. Me propuse nunca dejar que me pasara eso” (*Ddl*, 281, destacado nuestro).

lugar, diría, de la tentativa por explorar –por ensayar⁵– los límites de una cierta idea del cine. Ello, no obstante, implica tomar la *idea* del cine no a partir de una dimensión puramente empírica (las películas concretas que se han hecho), sino, en su transformación y en su devenir: televisión, cámara de vigilancia, dispositivo visual de misiles inteligentes, videojuegos⁶, etc. Sería impropio, nuevamente, atribuirle a Farocki algún grado de novedad respecto de esta idea (la idea de explorar los límites del cine en su sentido amplio); pero no lo es si consideramos los mecanismo por los cuales Farocki ejecuta este principio tanto en sus películas como en sus textos. (En una entrevista con Thomas Elsaesser, Farocki señalaba: “mis películas se hacen en contra del cine y en contra de la televisión”⁷).

Me permito, a este respecto, otra leve digresión.

Federico Galende ha sugerido persuasivamente el nombre de “despiece” para describir este mecanismo⁸. Suscribo plenamente la fórmula, pero me inclinaría por modificarla –por radicalizarla– para sugerir, más bien, la idea de “disección”. A diferencia de la anterior, la idea de “disección” sugiere una cierta lógica, un cierto *saber* en virtud del cual el corte (sea en anatomía como en el “estudio de edición”) no se trate de una acción puramente arbitraria. La disección, en otras palabras, requiere de un *saber* que sancione –ahora en el caso exclusivo de las imágenes– el cuándo y el dónde (tiempo y el lugar) del corte. Se trata de un saber, no obstante, que no emana de la “cabeza” del editor/director, sino de ciertas inercias y conexiones inherentes a las imágenes, y que el editor/director tiene que *saber* detectar o reconocer, siempre a riesgo de fracasar. Si nos valemos por última vez de la metá-

⁵ Cf. la definición adorniana del *ensayo* (el sentido, preciso, en el que lo de Farocki sería, un *film-ensayo*): “hacer de nuevo visible un objeto”. Y, ante todo, “poner a prueba [;] ensayar la fragilidad de los objetos”, en Theodor W. ADORNO, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura I*, Madrid: Akal, 2009, pág. 28. En Farocki: la idea ensayar, de poner a prueba la fragilidad del cine, sus aberraciones y sus vergüenzas; sus “mecanismos de defensa”, sus clichés; sus límites y condiciones de posibilidad, su inexplorada potencia.

⁶ El uso de imágenes de videojuegos de guerra en terapias de *stress* postraumático en soldados que vuelven de la guerra de Iraq, llamado, sugestivamente *Virtual Iraq*, constituyó el centro de uno de las últimas videoinstalaciones de Farocki reunidas bajo el título de *Ernste Spiele [Juegos Serios]* (2010).

⁷ Cf. Thomas ELSAESSER, “Harun Farocki. Una introducción”, en *Otra parte*, N° 2, otoño 2004, Buenos Aires.

⁸ “Harun Farocki es uno de esos cineastas atípicos que en la línea de Alexander Kluge, los discípulos del cine- ojo de Vertov o Jean-Marie Straub, trabajan insistentemente desde mediados de los sesenta en la producción de lo que podríamos llamar el ensayo visual. La misión de ese tipo de ensayo consiste, en la mayoría de los casos, en arrancar las imágenes del curso narrativo o del lugar que les había atribuido históricamente el cine de ficción para someterlas a un desglose o un despiece”. Federico GALENDE, “Aufklärung y despiece” en D. Fernández (ed.), *Sobre Harun Farocki: La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014, pág. 15.

fora, este saber consiste en reconocer la disposición de los órganos que forman un organismo vivo (una película), pero también –más importante– que *sabe* que la funcionalidad del órgano proviene de las relaciones que ellos mantienen con los demás órganos. De alguna manera, el cine –en el sentido amplio antes comentado– es para Farocki el organismo de una disección. Y, por eso, buena parte de su producción filmica está hecha con los “órganos” que han perdido esa función y yacen inertes sobre la mesa de disección: la “mesa de edición”⁹. Claro que *no* para producir con ellos un nuevo organismo (por eso hay tal incomodidad en llamar películas a sus productos). Farocki se cuidó extremadamente de ello –incluso, o sobre todo, en la época de sus así llamadas “películas didácticas”¹⁰, que procuró mantener fuera del alcance del público–; nunca cedió –hasta donde alcanzamos a saber– a la tentación pedagógico-política de decir: ¡miren cómo son las cosas!, sino que se las arregló para disponer de tal forma que los órganos diseccionados hicieron valer su condición de restos, de fragmentos¹¹.

Un caso particularmente sensible de este procedimiento se encuentra en una anotación sobre *Imágenes del mundo y epitafio de guerra* (1988) que Farocki lleva a cabo, más de quince años después, en “La guerra siempre encuentra una salida” (2005)¹². El “núcleo de ese trabajo [*Imágenes del mundo...*] –recuerda Farocki– son unas tomas aéreas del campo de concentración de Auschwitz realizadas desde unos aviones de exploración de los Estados Unidos en 1944 [...]. En aquel momento [1988], me parecieron un medio apropiado para mostrar los campos por la distancia que mantienen de las víctimas. Más apropiadas que las imágenes de cerca; la selección en la rampa, los prisioneros famélicos en las barracas, las montañas de cadáveres removidas por una retroexcavadora. Con esas imágenes se volvía a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas. Incluso con la mejor de las intenciones se las terminaba utilizando. Sobre estas imágenes aéreas de los campos nazis donde el individuo no es mucho mayor que un píxel, escribí en su momento el comentario: «La personalidad halla refugio en el granulado de la fotografía» (*DdI*, 159).

⁹ Cf. “Qué es un estudio de edición” (*DdI*, 79-82).

¹⁰ Cf. “Aprender lo elemental” (*DdI*, 39-64).

¹¹ Exploro un poco más en detalle esta idea en “Harun Farocki: la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes” en la que, además, intento mostrar algunas conexiones de la obra de Farocki con las consideraciones benjaminianas acerca del montaje. En *Sobre Harun Farocki*, op. cit.

¹² Farocki había redactado un breve y notable reflexión sobre esta película en “La realidad tendría que comenzar” (*DdI*, 177-192), que debe comprenderse dentro de una serie de textos/películas acerca de la relación entre las imágenes y la guerra. En este sentido, otro ensayo clave acerca de este problema lo constituye “Cómo mostrar a las víctimas” (*DdI*, 133-146).

No restituir, entonces, lo diseccionado, lo fragmentario (“el píxel”) a una ordenación coherente, orgánica, condescendiente con el espectador; no reanimar lo desaparecido, sino exhibirlo *en* su desaparición, *en* su aniquilación irredimible. Hacer justicia, si se quiere, a lo caído en su cadencia.

En diversos textos de *DdI* se puede advertir el esfuerzo de Farocki por trazar su peculiar genealogía que lo precede en su programa crítico. Así, a diferencia de lo que ocurre con el cine alemán –por el que uno tiende a percibir, de su parte, un ligero desprecio (incluso en aquellas formas presuntamente renovadas, que circularon bajo el nombre del “nuevo cine alemán”¹³)– Farocki se manifiesta en abierta deuda –como ya decíamos– con la *nouvelle vague*, aunque también, con algunos de sus miembros menos destacados; incluso con aquéllos para los cuales la *nouvelle vague* constituyó una fuerza –una *ola*– que había que resistir (ejemplarmente, Robert Bresson¹⁴, el cineasta, probablemente, más importante para Farocki junto con Straub y Huillet).

Ahora bien, los textos de carácter presuntamente biográfico que constituyen la primera sección del libro (*Los comienzos*), lejos de reducirse a una historia personal de Farocki, (esto es, a las motivaciones, deseos y aspiraciones que justificarían su lugar en el panorama del arte y del cine contemporáneo), ponen de manifiesto desde un inicio la trama de fuerzas, saturada de tensiones, desde la que emanan sus primeras tentativas. Farocki se muestra solidario, en este sentido, con el impulso más radical de la vanguardia: hacer tabla rasa, no reconocer padres fundadores; no dejar herederos. Eso, en “los comienzos”. Más tarde, como ya decíamos, a Farocki le hubiera correspondido compartir escenario con los nombres más

¹³ En la misma entrevista con Inge Stache, dice Farocki, lapidariamente: “Desde los quince años pensaba que debía haber un nuevo cine en el cine, así como la pintura, la novela o la música se habían renovado. En Francia satisfacían esta expectativa Resnais/Duras, y también Godard. En Alemania, entre los autores del nuevo cine alemán sólo Kluge hacía algo nuevo, además de los Straub [Daniëlle Huillet y Jean-Marie Straub]. (*DdI*, 282). Y en “Una diva con anteojos”: “Mientras Godard, después de los acontecimientos de 1968, nunca volvió a las películas que había hecho hasta el momento con muchísimo éxito, Fassbinder amoldó en seguida sus films a lo que todo el mundo entiende por cine [...]. También Wenders decepcionó al elegir el recurso narrativo del plano-contraplano en su primera película importante (*El miedo del arquero al tiro penal*). Para mí eso fue una traición a la revolución”. (*DdI*, 65-66). El plano-contraplano juega, para Farocki, una importancia crucial en la constitución de una forma narrativa solidaria con el espectador pasivo, contrario al distanciamiento / extrañamiento brechtiano que había buscado imprimir desde temprano a sus producciones. Cf. a este respecto “Plano-Contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico” (*DdI*, 83-98) y que puede considerarse uno de los textos más importantes del libro.

¹⁴ Cf. “Bresson, un estilista” (*DdI*, 99-106).

destacados del llamado “Nuevo Cine Alemán” (fundamentalmente Wenders, Fassbinder y Herzog), pero Farocki disputó ese epíteto: no había nada *nuevo* en el Nuevo cine alemán, lo *nuevo* estaba aún por inventarse. Esta novedad, empero, no iba a surgir a partir de una convivencia armónica con los miembros de ese grupo, y decidió mantener con ellos una relación abiertamente conflictiva (no *personalmente*, desde luego, sino, otra vez, con el *concepto*, la *idea* del cine, que se ponía en escena en sus películas).

Los textos que componen “Los comienzos”, dan cuenta de que ese conflicto fue llevado a cabo por Farocki y por su círculo más cercano, hasta las últimas consecuencias. Junto a Hartmut Bitomsky, Wolfgang Petersen, Holger Meins y otros, Farocki fue expulsado en dos ocasiones de la *Academia de cine y televisión* de Berlín por razones políticas, y Holger Meins, a poco andar miembro de la *Rotte Armee Fraktion*, fue encarcelado por acciones subversivas, donde llevó a cabo una huelga de hambre radical que lo llevó hasta la muerte en noviembre de 1974. Aún pueden encontrarse en Google las imágenes de su muerte en completo estado inanición¹⁵.

Toda esta primera etapa, que bebe expresamente del *Agitprop* (término acuñado por los bolcheviques soviéticos en la década del veinte para designar la producción de films de agitación y propaganda revolucionaria), tuvo como primer horizonte la tentativa de intervenir todo lo radicalmente posible en las relaciones de poder; y la producción de *films* era en ese momento apenas una de las “vías” posibles de esa intervención, aunque fue la vía de Farocki. Las imágenes cobraron, tempranamente para Farocki, su lugar más propio al interior de esa trama conflictiva de relaciones de poder. Y de ahí en más su asunto ya no fue más *per se* el cine o la TV, sino, como ya decíamos, todos los dispositivos que contribuyen, de alguna manera, en la visualización, en la representación y en la reproducción del mundo contemporáneo; a su “realidad” o a su “irrealidad” (una consideración de carácter ontológico acerca de las imágenes es acá irrelevante; basta con la política: sea cual sea su

¹⁵ A esas imágenes (a su liberación y a su circulación) dedicó Farocki un ensayo de 1998 (“Jugarse la vida: imágenes de Holger Meins”; texto curiosamente omitido en *DdI*, que había sido publicado en *Crítica de la mirada*). Además de un homenaje a Holger Meins, el texto permite entrever la radicalidad con que, por esos años, Farocki y su círculo emprendieron su lucha política, aún si la de Farocki, hasta donde sabemos, nunca fue la vía armada. En esa renuncia, no obstante, no hay que ver tanto una condena *moral*, como, más bien, una desconfianza hacia la *efectividad política* de tales medios, un cuestionamiento, en otras palabras, a su pretendida radicalidad (cuestión plenamente vigente). Lo que Farocki comprendió, probablemente, fue que más radical que dinamitar puentes o carreteras, era dinamitar los regímenes de significación y circulación de imágenes; que ahí residía una radicalidad política más efectiva que en la vía armada tradicional.

estatuto ontológico, las imágenes del mundo cumplen una función clave en la constitución de nuestro presente, en la representación de nuestro presente).

La imagen entraña siempre, sobre todo cuando la oculta, una relación con el poder; las imágenes siempre están en lugar de otra cosa (ya sea en lugar de otra imagen; en lugar del objeto que presuntamente exhiben; o en lugar de una *presentación* desnuda que dicen poner al descubierto). Ante toda imagen cabe preguntarse, pues, por el lugar que (re)presentan, por su *posición* como, en otro texto, sugiere Did-Huberman¹⁶. Pero si no fuera este el caso –si fuera posible pensar el caso de una imagen que se (re)presenta sólo a sí misma–, aún ahí se trataría, por así decir, de un modo de intervenir en el “régimen de la presencia”; de sancionar, acaso, el ingreso de algo nuevo o inaudito en el régimen de la presencia. Aún ahí tendría que concurrir una imagen.

Como se limita a observar Farocki a propósito de unas imágenes censuradas por la TV alemana: “Gran parte del buen cine debe su origen a que una persona no pudiera mostrar algo y colocara en su lugar la reproducción de otra cosa, utilizando el recurso de la omisión para dar lugar a la imaginación” (*DdI*, 108). Y si ello no fuera suficiente, cabría echar un vistazo a eso que Farocki llamó, en sus últimos trabajos “imágenes operativas”; imágenes, en otras palabras, diseñadas explícitamente para *hacer*, para *operar* y para *intervenir* (no ya más –si es que alguna vez las hubo– imágenes sólo destinadas a *mostrar*: “imágenes que no están hechas para entretener ni para informar”; “imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación” (*DdI*, 153). “Las bombas [las imágenes] ya no son ciegas” (*DdI*, 152)).

Diego Fernández H.

diegofernan@gmail.com

¹⁶ Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado, 2008.

Katherine HITE, *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*, Santiago de Chile: Ed. Mandrágora (Colección La Plaza Mayor), 2013, 187 págs.

Los lugares de memoria son el resultado de procesos múltiples y el producto de diversas tensiones y acuerdos entre actores intervinientes, no se encuentran prístinos en su lugar de emplazamiento. La construcción de lugares de memoria puede pensarse como la articulación entre el pasado y el presente, en permanente movimiento, incapaz de petrificarse y cristalizar su sentido y su poder comunicador. Esta complejidad nos habla de la trascendencia de las intenciones primeras sobre las que estos lugares se construyen y permiten problematizar los contextos de emergencia de una determinada política de memoria. Al mismo tiempo, los lugares de conmemoración funcionan como soportes y anclajes materiales de las prácticas memoriales, en ellos se articulan problemáticamente las diversas tramas que los constituyen.

En *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*, la autora Katherine Hite¹, traza un interesante recorrido por cuatro memoriales con el fin de cuestionar las meras materialidades e introducirnos en la reflexión acerca de la construcción de las múltiples representaciones como elementos fundamentales en la construcción de los memoriales y de las prácticas conmemorativas habilitadas por estos sitios en un proceso dialéctico. Al mismo tiempo analiza los factores políticos que inciden en la conmemoración, pensado ese proceso como una lente que permite problematizar de manera particular los modos y mecanismos que los sujetos sociales construyen para otorgar un significado a las memorias políticas violentas, a las luchas, las pérdidas y los silencios o borramientos de un pasado complejo que irrumpe en el presente volviendo a resignificarlo. Como sostiene Ricardo Brodsky en la presentación de este libro

“se trata, naturalmente, de problemas (...) con opciones políticas frente a temas tales como la verdad, la justicia, la memoria, la victimización, la impunidad y la reconciliación. También, se trata de la relación posible entre arte y derechos

¹ Katherine Hite es Magister en Asuntos Internacionales y doctora en Ciencias Políticas de la Universidad de Columbia. Se desempeñó como directora asociada del Instituto de Estudios Latinoamericanos e Ibérica de Columbia, donde también enseñó cursos en estudios latinoamericanos y política comparada. A partir de diciembre de 2008 dirigió un programa latinoamericano y latino de Vassar / Estudios. El trabajo reciente de Hite se centra en las políticas de la memoria, los monumentos, los derechos humanos, los movimientos sociales y la violencia política, así como también, los problemas de la educación superior, el acceso y la equidad. Su investigación fue apoyada por la Fundación Fulbright, el Social Science Research Council y la Fundación Ford. (<http://politicalscience.vassar.edu/bios/kahite.html>).

humanos o, mejor dicho, de la capacidad de éste de representar los conflictos y en particular las dolorosas experiencias de muerte y desaparición forzada de personas, que han golpeado tan duramente a nuestra región” (pág. 13).

En otras palabras, Katherine Hite, a través del concepto de empatía, a través de reflexionar sobre la pena y los pesares de las víctimas y familiares de las víctimas de los procesos de violencia traumáticos en los cuatro casos seleccionados, plantea interrogantes acerca de las posibilidades de movilización política. Las acciones políticas en los lugares de conmemoración se articulan con las prácticas memoriales y se entroncan, fundamentalmente, con la idea de que la memoria es constitutiva del ser humano y de cómo, a partir de ella, somos capaces de interpretar e interpelar el presente.

Teniendo en cuenta las modalidades conmemorativas adoptadas en los distintos memoriales podemos pensar en cómo los contextos históricos, culturales y políticos de cada país inciden en la concreción de estos proyectos y les otorga características particulares. A partir de su instalación, los memoriales permiten visibilizar una denuncia de esos procesos del pasado, de las memorias políticas violentas y de las pérdidas de los seres queridos, posibilitan construir ciertos procesos de ritualización del recuerdo y multiplicar los sentidos conmemorativos distanciados de los impuestos por los monumentos tradicionales.

Katherine Hite organiza este recorrido a través de los capítulos del libro; su lectura se configura como un itinerario no casual por el cual podemos adentrarnos en las lógicas de cuatro lugares de memoria e intervenciones artísticas: el Valle de los Caídos en España (Cap. 2), El Ojo que llora en Lima, Perú (Cap. 3), el Memorial del Dolor en Paine, Chile (Cap. 4) y Las Bicis de Fernando Traverso, en Rosario, Argentina (Cap. 5). En este libro, los casos abordados permiten conectar, a partir del arte de la conmemoración, los cruces entre las memorias individuales en el marco de un proceso colectivo amplio que involucra múltiples niveles de análisis con las construcciones materiales, los soportes conmemorativos de la memoria.

La autora va reconstruyendo sentidos yuxtapuestos a partir del análisis de estos memoriales como si reuniera piezas que luego va engarzando y dan forma a *un posible relato memorial*. En él los diversos actores participantes, las formas de representación y el contexto de producción marcan las claves para acceder a variadas interpretaciones. Podemos, a través de ese recorrido pensar en cómo las subjetividades y las memorias individuales se tornan un proceso colectivo en franca articulación con los reclamos de justicia y con los requerimientos pedagógicos y

educativos presentes en los objetivos de las construcciones memoriales como elementos materiales que permiten y posibilitan la transmisión intergeneracional.

El análisis de los casos transita ese camino sinuoso, de idas y vueltas, de itinerarios zigzagueantes. La intención de trascender el sentido único de las intervenciones artísticas establece la necesidad de pensar a los memoriales no como imágenes con un anverso y reverso, sino como procesos multidireccionales y multiformes; con ellos se activan (muchas veces conflictivamente) miradas diversas y apropiaciones simbólicas particulares resultados de *la captación subjetiva* de quien visita, recorre o se enfrenta a estas instalaciones, como lo especifica Rancière² y como lo plantea Katherine Hite al tratar de asir las experiencias traumáticas de las víctimas en términos de lucha contra el olvido y en el intento de superar la banalización de lo ocurrido, así como también la posibilidad (¿o imposibilidad?) de captar las esquivas experiencias de los visitantes en términos de las motivaciones, objetivos, pareceres y movilizaciones personales que resultan de transitar por los memoriales.

En el capítulo 1 “Memoriales para la lucha política” la autora plantea como puntapié inicial la idea de pensar a la memoria como base *de lo que somos y de cómo interpretamos el presente*, esta memoria constituye y alimenta las prácticas conmemorativas. Al mismo tiempo, Hite analiza los factores políticos que inciden en la conmemoración y problematiza los procesos de empatía, la elaboración de la pena y la movilización política. En la selección de los casos vemos la intención de mostrar las características singulares y las diversas posibilidades de

“sacar a la luz las subjetividades políticas y sociales de los protagonistas de cada memorial, sus representaciones conmemorativas e intereses conceptuales, que en conjunto nos proporcionan una valiosísima información sobre el poder y la potencialidad de la política de la conmemoración” (pág. 19).

Esa potencialidad transformadora permite problematizar la categoría de monumento y pensarlos no como artefactos y mecanismos de clausura de sentidos levantados por los Estados³ sino, por el contrario, como imágenes complejas y cambiantes que dejan entrever reapropiaciones simbólicas singulares. En ese sentido, la autora indaga la potencia de la distinción entre monumento y contra-monumento para establecer marcos interpretativos que permitan reflexionar sobre los dilemas y

² Jacques RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ed Manantial, 2010.

³ Pierre NORA, “La aventura de Les Lieux de mémoire” en: J. Cuesta Bustillo (ed.), *Memoria e Historia*, Madrid: Marcial Pons, 1998, págs. 17-34.

controversias que giran en torno a los *monumentos conmemorativos*, y a los difusos *límites de la representación*⁴, sobre todo si tenemos en cuenta que

“las memorias son prácticas sociales vividas, en curso, que nunca dejan de moverse. Este libro, pretende (...) indagar en las representaciones de la memoria, considerándolas lentes que nos permiten observar la profundidad política de la lucha y el conflicto, y también sugerentes escenarios en los que imaginar la paraxis democrática” (pág. 43).

Estas categorías presentadas servirán de prisma para indagar cada caso y para contraponer, de alguna manera, los sentidos que hacen a cada uno de ellos. Por un lado, el sentido tradicional de los monumentos y el uso estatal de los mismos a partir de intentar homogeneizar los sentidos históricos, de plantear una imagen *de unidad y paz* como así también de establecer los parámetros de lo heroico, los cánones de lo victorioso y la proyección de los símbolos nacionales. Por otro lado, como proceso de memorialización asistimos a la emergencia de iniciativas de la sociedad civil que en conflicto, tensión o articulación –en mayor o menor medida– con el estado insisten en construir sus propios memoriales en los sitios donde se produjeron episodios de violencia.

En este sentido, el trabajo memorial articula las pérdidas traumáticas (sentidos del trauma, la pena y el duelo), los clivajes políticos (luchas políticas, enfrentamientos armados, reclamos de justicia) y los cruces culturales (el sentido de comunidad, duelo y experiencia compartida, la construcción de una memoria colectiva con sentido político de acción). En suma, lo que se plantea es detenernos a pensar en las formas *previstas e imprevistas* que asumen los memoriales, múltiples en tanto dispositivos catárticos y capacitantes, en tanto soportes materiales que permiten visibilizar conflictos o tornarse catalizadores de diálogo, promotores de lazos de solidaridad e impulsores de la acción política. Es decir que la conmemoración como práctica social puede ser una práctica transformadora.

En el capítulo 2 “Un monumento para el relato imperial español” se analiza un proyecto estatal, nacional y *monumental*, en el sentido más literal del término, acometido por el general Francisco Franco después de la Guerra Civil española: El Valle de los Caídos. Hite intenta indagar en los múltiples significados de este espacio. En primer lugar, como monumento, como lugar de memoria y como punto de partida para los debates que en la actualidad se registran en España sobre el pasado

⁴ Saul FRIEDLANDER (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

y sobre si hay que recordarlo o reprimirlo. En segundo lugar, realiza “un análisis de las manifestaciones artísticas que rodean la cúpula de la cripta en el marco de los debates y las tensiones actuales en torno al imperio y sus mitos fundacionales, el colonialismo y la inmigración” (pág. 46).

El análisis sobre este monumento-memorial gira en torno a la idea de que hasta este tipo de monumentalidades corre riesgos; se enfrenta con lo inevitable de la resignificación inherente al paso del tiempo. Más allá de su intención primera de tipo estratégico política, tal como plantea Hite, de fundir en un monumento siglos de conflictos y tensiones políticas, religiosas, culturales, regionales e imperiales para devolver a la mirada y a la interpretación un cierre de la historia con forma monumental, tarde o temprano ocurre que los *silencios se resquebrajan* y las borraduras reaparecen.

En la actualidad, los debates en torno a este memorial reflejan los modos en que se problematizan los trabajos memoriales en España, las indagaciones sobre las multidimensionalidades de la memoria anclada a un sitio y a un pasado complejo (en este caso de largo alcance tanto en términos temporales como en términos de escalas espaciales), aparecen hoy como una necesidad de los trabajos intelectuales que intentan reflexionar en torno a estos procesos. Como señala Hite “todos los monumentos son susceptibles de interpretación y sus significados cambian cuando lo hacen las épocas políticas y las apropiaciones sociales” (pág. 67).

En el capítulo 3 “El ojo que llora: Víctimas, victimarios y el problema de la empatía” se analiza un fragmentado proceso de conmemoración llevado a cabo en Lima, Perú, partiendo de una obra abstracta que recrea la imagen de la Pachamama como señal de duelo por la violencia (en un sentido amplio, más allá de periodos temporales concretos). En el análisis, surge como interesante el contrapunto con el *Valle de los Caídos* en el sentido estético de la instalación, los debates que han generado acerca de cómo entender y representar en la actualidad pasados dolorosos, violentos y traumáticos, así como también sobre el alcance narrativo de larga duración –siglos– en la construcción simbólica del memorial.

Hite se detiene en un tema complejo de abordar y fundamental que hace a las características de la instalación memorial: cómo comprender y representar a las víctimas y a los victimarios. La reacción de la sociedad peruana ante la representación de *determinados muertos* (integrantes de Sendero Luminoso) en el monumento junto a las decenas de miles representados como víctimas evidenció los conflictos y las tensiones políticas superpuestas en el escenario de la conmemoración. Por

otro lado, la autora aborda los múltiples sentidos (identificación, evocación, rechazo) que adquiere el memorial más allá de las intenciones de la artista y de cómo fue pensada la representación del trauma.

Como punto interesante para pensar en los procesos memoriales y los conflictos que subyacen, a veces de manera solapada y otras con un cariz más evidente, la autora plantea el reconocimiento de la violencia concreta que permea a las comunidades indígenas de la región peruana de Ayacucho incidiendo en la elaboración de una *memoria tóxica* sustentada en la incapacidad o imposibilidad de esas comunidades de narrar y dar testimonio sobre determinados acontecimientos de violencia en un contexto de justicia social inexistente. Como respuesta a este proceso, Hite señala la *empatía política* como mecanismo de comprensión del enemigo y puntapié inicial para la construcción de un camino de justicia y reparación para las víctimas de la violencia estatal y paraestatal, poniéndose en tensión los símbolos y representaciones del trauma junto con la idea de *tiempo traumático*⁵ que opera como articulador entre pasado, presente y futuro de manera no lineal ni homogénea, planteándose la yuxtaposición de temporalidades vividas.

Finalmente, la genealogía de las víctimas en la representación de la artista Lika Mutal -trazada como un laberinto de senderos realizado con piedras pulidas por el mar en las cuales se aprecian los nombres, edades y años de fallecimiento o de desaparición de las víctimas- fue cuestionada y tildada de homenaje a los terroristas, idea diametralmente alejada a sus intenciones iniciales de movilizar los sentidos y el reparto de lo sensible hacia el fomento de la reflexión respecto de las memorias dolorosas sobre las violencias políticas.

Este punto sobre la resignificación de los sentidos puede leerse transversalmente en todos los memoriales trabajados en el libro. Cuando las obras/las instalaciones que conforman los memoriales son abiertos al público, cuando son ingresados y circulan como relatos o narrativas simbólicas en la esfera de lo público el memorial adquiere una dimensión que no puede controlar, que se le escapa. Como bien señala la autora, “los memoriales pueden suscitar una enorme gama de reacciones, que van desde la identificación íntima y privada (...) hasta una respuesta evocadora, contemplativa” (pág. 85).

En el capítulo 4 “La búsqueda y la transmisión intergeneracional del dolor en Paine, Chile” la autora trata de indagar en el carácter intergeneracional y popular en la construcción del memorial que surge como iniciativa del hallazgo y la recu-

⁵ Jenny EDKINS, *Trauma and Memory of Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

peración de restos óseos de nueve desaparecidos de la localidad chilena de Paine. Creado por la comunidad, en él se plasma una yuxtaposición de múltiples símbolos del recuerdo en donde se hace visible un entramado político e histórico que aúna tres generaciones. Cobra un sentido relevante la *identidad de los restos*, la inspiración política, la lucha de otras generaciones que se resignifican ante la lectura del pasado en el presente y la participación colectiva.

En la conjugación de los postes de pino y los *vacíos* (que representan a los detenidos, desaparecidos y ejecutados de Paine, en su mayoría obreros agrícolas que lucharon por la redistribución de la tierra en el marco de una reforma agraria) se construye la expresión del duelo y la presencia de una *memoria viva* en la que insiste la tercera generación; los nietos quienes elaboran una *posmemoria* logran trascender *la dolorosa herida de la ausencia* y en su lucha logran recuperar y reapropiarse de una historia y un pasado teñido de pérdidas y duelos resignificando las memorias familiares, proceso que adquiere relevancia y cobra sentido en la comunidad, al mismo tiempo que produce interesantes efectos conmemorativos y políticos.

En ese hacer, las víctimas conjugan la necesidad de otorgar un nuevo sentido a la pérdida de sus familiares y de repensar el tránsito por la pena, el trauma y el miedo instalado por las burocracias y por los descabellados equívocos acerca de la identificación de los restos de las víctimas. Ante el desconocimiento, el vacío, los errores: la imposibilidad del duelo. Sólo a partir del año 1989 la confirmación por parte del gobierno sobre la identidad de los restos de las víctimas de Paine permitió las acciones de un renovado reclamo por verdad y justicia. En este punto, se abre la posibilidad de una nueva búsqueda, esta vez por parte de los nietos quienes intentan reconstruir de a retazos y mediante relatos fragmentarios sus historias familiares. A partir de esa necesidad cuestionan los silencios, aportan nuevas perspectivas e ideas. De esta manera el abordaje de los procesos memoriales tienden a redefinir el foco de indagación ya no solamente centrado en la generación de los asesinados, sino que se amplía al incorporar a la generación de los descendientes, a las problemáticas actuales de violencia.

La transmisión intergeneracional, en el caso de este memorial adquiere un rol protagónico pues materializa, a través de sus mosaicos, la construcción de los recuerdos sobre los desaparecidos, abuelos que esos nietos nunca conocieron. Es decir, no sólo se produce una práctica conmemorativa y de homenaje, sino que hay

algo del orden de la restitución de esos sujetos sociales; la memoria individual tiende puentes hacia la construcción de la memoria colectiva.

En el capítulo 5 “Globalidad artística y fabricación de la memoria: Las bicis de Fernando Traverso” se muestra que la imagen de una bicicleta funciona como disparador, que surgió como homenaje a los desaparecidos de la ciudad argentina de Rosario, pero desde entonces ha recorrido el mundo cobrando distintos significados conmemorativos.

Esta forma de intervenir en el espacio urbano se configura como un contramonumento que insta a la contemplación y la participación del observador. La autora recupera el concepto de *monumento negativo* de Horst Hoheisel quien plantea la dinámica, la interacción y participación de quienes contemplan el memorial. En palabras del propio artista en una entrevista realizada en 2004 se pone en relieve la presencia de las siluetas de las bicicletas como soportes de una personificación virtual que emerge en las paredes de la ciudad

“(las bicis) estaban en el límite de lo corpóreo y lo intangible, iban abriendo el sentido de diferentes historias e interrogantes para cada uno de aquellos que las veían. Pude así confirmar que su irrupción producía una modificación significativa en el paisaje cotidiano que invitaba a que quien las veía se preguntara por el origen y la razón de esa presencia enigmática: ¿quién dejó allí esa bicicleta?, ¿quién es o era su dueño?, ¿quién interrumpió su marcha?, ¿a quién espera allí detenida?” (pág. 148).

A partir del caso del memorial de las *bicis de Traverso* se puntúan en el capítulo las relaciones entre la *culpa* y la *traición de los supervivientes*, el peso por sobrellevar ese doble castigo, la elaboración del dolor y la politización de la figura del desaparecido; se realiza una descripción de los procesos memoriales en Argentina a partir de la complicidad de civiles con la represión estatal y diversos conflictos conmemorativos acerca de qué recordar, mediante qué mecanismos y cómo han impactado esas decisiones políticas de la memoria en la sociedad y en la construcción de sitios conmemorativos y las discrepancias en torno a ellos; como el caso de la ex ESMA y el Parque de la Memoria. La visibilidad y la complejidad de los debates en torno a los procesos memoriales en general y a la construcción de los lugares de memoria en particular ponen en discusión los alcances de las instituciones que construyen memorias y dan el marco para su representación en el caso argentino, la senda sinuosa trabajada por Hite habla a las claras de tensiones y conflictos sin

resolver que siguen permeando e incidiendo en las políticas de la memoria de ese país.

La articulación entre política y memoria le permite a Hite ingresar al ámbito de los debates en torno a experiencias en distintos contextos; pero, al mismo tiempo, le abre la puerta de entrada a las relaciones entre lo artístico y lo político. En el caso de las *bicis*, la modalidad colectiva y global que involucra un dispositivo tecnológico mediante el cual un usuario adquiere la plantilla a través de la descarga desde un sitio web, amplía las escalas de interacción y multiplica de manera compleja los niveles análisis. Los memoriales que surgen como resultado de imprimir en el espacio urbano las *bicis* establecen y forman parte de *una red política global de participación y posibilidades*, como bien señala Hite.

En *las bicis*, como soporte de un relato memorial, como iconografía constituida, como una marca territorial de la memoria que visibiliza la figura del desaparecido y también incorpora nuevos sentidos, como el caso de Claudio Lepratti muerto en las protestas argentinas de 2001, la característica fundamental de la instalación es su pluridireccionalidad de sentidos, que “abarca significados locales y globales, pasados y presentes” (pág. 152) que involucran comunidades y grupos diversos. Así, *las bicis* trascienden las memorias de los años ‘70 y se reconfiguran a partir de nuevas necesidades de conmemoración/rememoración. Aparece, nuevamente, lo multidimensional de los sentidos y significados a los que hace referencia esa intervención urbana, las tramas se *pluridireccionan* y se *plurilocalizan* marcando la posibilidad de construir mediante el arte lo que la autora llama *memoria fronteriza* que permite poner en diálogo el pasado y el presente a partir de intercambios colectivos que involucran la figura de un espectador activo. Cabría confrontar estas ideas con los señalamientos de Zygmunt Bauman acerca de la cultura líquida y de cómo y mediante qué mecanismos se articulan y construyen los sentidos globales, en donde las identidades de los sujetos sociales se comportan y construyen de manera maleable, voluble y múltiple⁶.

Finalmente, en el “Epílogo”, los casos trabajados se convierten en mojones de un recorrido por *memorias narrativas* entendidas como construcciones sociales comunicables a otros⁷, artefactos discursivos y visuales en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido de la memoria en un tiempo actual que la autora

⁶ Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida y fragilidad humana*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

⁷ Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, 2ª ed., Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

logra especificar claramente. Como un cierre abierto, queda latente la pregunta acerca de la dimensión inasible de los memoriales, estos espacios vienen a mostrarnos que en ellos no hay cierre posible, nos advierten sobre la existencia de lo que se escapa. Lo que puede retornar en nuevas significaciones. Katherine Hite plantea como desafío la construcción de una memoria asociada a marcos político-culturales que generen vínculos de solidaridad y prácticas comunitarias. Pretende discutir con la idea de la mercantilización de la memoria y acercarse a los lugares de memoria como sugerentes escenarios de densidad política, espacios de lucha y conflicto, pero también de acuerdos y consensos producto de la praxis democrática.

El trabajo con los memoriales involucra un esfuerzo por lidiar con las materialidades de esa obra o instalación, pero al mismo tiempo presupone la incorporación de una lógica narrativa y simbólica que opera en la capacidad del memorial para el relato, para la transmisión, para la denuncia. Los relatos y las narrativas se complejizan, se arman y desarman *in situ* frente a la emergencia de la visita.

Los *actos de conmemoración* tienen un claro componente político del presente, en los casos analizados se entrecruzan, para la autora, las expresiones de la pena, el dolor, el duelo, pero también en cada uno se exige el hallazgo de los responsables de los crímenes cometidos. Tanto en América Latina como en España la explosión de los memoriales, los actos conmemorativos y la proliferación de los museos de memoria como centros oficiales que evocan un pasado político traumático permite problematizar la relación entre pasado/presente, las escalas local/global y las figuras de público distante/público responsable y/o comprometido; intereses que Katherine Hite intenta abordar mediante la relación compleja entre arte, política conmemorativa y lugares de memoria pensando siempre que

“[e]n todo el mundo, los memoriales se han convertido en campos de batalla en los que artistas, creadores, Estados y sociedades discuten cómo representar y evocar, o incluso conmocionar, al transeúnte para que contemple y reaccione. Quienes estudian conceptualmente los memoriales ya han comprendido que todo monumento tiene una dimensión inasible: la relativa a con qué profundidad se percibe y quién lo hace, y también saben que la apercepción de los memoriales irá cambiando con el tiempo, con cada momento político-histórico” (pág. 163).

En definitiva, las interpretaciones, las resignificaciones y las modalidades para interrogar los memoriales son parte constitutiva de nuestra perspectiva del presente, son producto y resultado de *un ahora* en continua mutación.

Silvina Fabri

fabrisilvina@gmail.com

José Emilio BURUCÚA, y Nicolás KWIATKOWSKI, *“Cómo sucedieron estas cosas”*. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014, 259 págs.

A mediados de 2014 la editorial Katz publica *“Cómo sucedieron estas cosas”*. *Representar masacres y genocidios* de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski¹. Un recorrido a primera vista engañosamente exhaustivo por ciertas fórmulas de representación históricas, visuales y textuales presentes en relatos de masacres y genocidios occidentales.

El libro resume los resultados de una extensa investigación con el objetivo de echar luz sobre las razones del surgimiento, prosperidad, debacle y supervivencia de ciertas maneras de representar fenómenos de violencia colectiva radical, sobre grupos sociales usualmente indefensos. Esta compleja pesquisa, según los autores sacudió y sacude los métodos de análisis históricos corrientes “(...) porque se trata de hechos extremos, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización” (pág. 14) tanto como son esos sucesos los que señalan los límites de los sistemas de representación en sí mismos.

El volumen intenta un conscientemente riesgoso ejercicio comparativo entre fuentes dispares para delimitar las posibles causas del desarrollo y el agotamiento retórico de imágenes que señalan relaciones de dominio social de disparidad tal que hacen “(...) pensable el exterminio de un grupo como algo necesario e incluso deseable” (pág. 223).

Por otra parte, también se proponen sugerentes hipótesis respecto a cuáles son los límites y las dificultades de contar en imágenes aquellos sucesos de crueldad inimaginable. La estructura del libro es esencialmente histórico-iconológica y se centra en reunir una serie de ejemplos puntuales para construir argumentativamente los vaivenes históricos de las fórmulas de representación. Esta apuesta configura un montaje que reúne datos en apariencia neutros, alentando al lector a seguir un argumento histórico considerable, capaz de soportar cambios y variaciones y anclándose siempre en sucesos históricamente determinados. Sin dudas la figura tutelar de este proyecto es la de Aby Warburg, aunque también resuenen entre sus líneas los planteos de Georges Didi-Huberman y Walter Benjamin. La topografía por la que se mueven los autores es extensa y polifónica. Sin embargo, nunca se pierde el eje del montaje, advirtiéndose el esfuerzo para que el trabajo se convierta en una caja de resonancia de lecturas diversas pero específicas. La extensa introducción, por ejemplo, explica cómo el relato de una matanza ya en Herodoto y

¹ En adelante: CS

Tucídides quebraba las relaciones narrativas de causa y efecto, provocando el derrumbe de la continuidad histórica y convocando otra lógica temporal: la de la masacre. Si bien los términos “masacre” y “genocidio” son conceptos modernos, sirven aquí para revisar ciertos recursos retóricos que ya se advierten inconfundiblemente con anterioridad. Por otra parte, las dificultades para pensar esta lógica, la inocencia radical de las víctimas o la culpa irremediable de los perpetradores y la matanza por mera pertenencia a un grupo social específico, no es franqueada por Burucúa y Kwiatkowski siguiendo generalizaciones simplificadas, sino por la entrega al lector de los datos específicos que den cuenta de la relación entre los ejemplos que se rescatan y los conceptos que se les asignan. Una forma posible de volver operativa la célebre cita warburgiana “el buen dios habita en los detalles”. Acaso la apuesta más fuerte del volumen sea solapadamente poner en cuestión los aparatos de análisis históricos contemporáneos, acostumbrados a insertar los objetos de estudio en un sistema teórico demasiado restrictivo o alegando un rango de experticia demasiado acotado. Por el contrario, aquí CS presenta un estudio pormenorizado de un mismo problema reuniendo la teoría braudeliana de la larga duración con la teoría warburgiana de la supervivencia como formas de acercarse al campo de la reflexión intelectual sobre la representación. Este argumento apuntala una de las hipótesis fundamentales del extenso texto: la necesidad de comprender y rastrear las razones de la aparición de una nueva fórmula de representación concebida a raíz de la magnitud y naturaleza de las masacres y genocidios modernos. Los autores destacan además que la potencia de esta nueva manera de representar habría convertido a las fórmulas disponibles anteriormente en fórmulas por lo menos insuficientes. Es de destacar que esta hipótesis se construye de manera positiva oponiéndose a aquellos estudios que sugieren la irrepresentabilidad (George Steiner y Berel Lang entre muchos otros) de cualquier genocidio de manera categórica. Por otro lado, la tarea retoma con ciertas reservas la estela que Didi-Huberman y otros sugirieron: el dificultoso camino entre fragmentos, imágenes y textos incompletos, aunque irremediablemente necesarios. En este sentido, resuena aquí el concepto de “Crisis de la presencia” de De Martino “(...) el grito de quien tiembla al borde del abismo” (pág. 37) y la necesidad de encontrar un punto de distanciamiento justo entre sujeto y objeto y entre representación y juicio, para efectuar un diagnóstico histórico comprobable. Este aspecto es por demás conflictivo sobre todo después de haberse propuesto los autores inmiscuirse más allá de la identificación de las formas de representación de masacre en sí mismas. Los auto-

res intentan asimilar en el estudio las dificultades semánticas y visuales que configuran el relato de un trauma indecible confirmando el distanciamiento respecto a las aproximaciones mencionadas que convocan al silencio. El concepto warburgiano de *Denkraum* o espacio de reflexión reaparece en este punto como la herramienta capaz de dar con esa distancia justa para esclarecer las memorias ajenas que pueblan las historias terribles. Es preciso recordar y los autores lo hacen, que este espacio mediador entre sujeto y objeto, es también el espacio que ocupan las imágenes en los esbozos teóricos warburgianos, concebidas como objetos contemplativos que proyectan en equilibrio la reflexión estática y las acciones desmesuradas de los hombres. La apertura de un *Denkraum* para pensar estas representaciones permitiría por otra parte el abordaje de objetos de estudio que nos enfrentan a nuestros temores y ansiedades más íntimas y existenciales “...esto es, que ese lugar para la intelección nos permite hacer frente al miedo a la muerte” (pág. 20). Sin duda uno de los aspectos más terribles de las imágenes que documentan crímenes colectivos es que vuelven soportables sucesos por demás infranqueables, quizás sea otro motto warburgiano el que condense la experiencia de mediación que se quiere explicar, “Du lebst und thust mir nichts” (Vives y no me haces mal), las imágenes nos afectan y lastiman, activando nuestra memoria, pero sin herirnos.

Por otro lado, advirtiendo el riesgo que tanto Primo Levi como Susan Sontag adjudicaban a las imágenes: sus fuerzas anestésicas, distorsionantes y fantásticas, estas no aparecen aquí al servicio de una reflexión meramente pormenorizada y sincrónica, sino que prestan su potencia como ejemplos de una inmensa cadena, como un reservorio cultural que deviene crítico en su totalidad y permite construir las bases de un problema de historia cultural diacrónico. Esta cautela con la que las comparaciones entre imágenes y textos se efectúan en CS, abre el problema de considerar por lo menos dos naturalezas explicativas diferentes. Por un lado, se consideran los esfuerzos elípticos de explicación alojados en memorias directas, como son los pronunciamientos de víctimas, perpetradores y testigos; por el otro, el universo de la representación indirecta donde resuenan libremente las convenciones y los topoi. Estos testimonios que tomados “a contrapelo” devienen políticos, son para Burucúa y Kwiatkowski la materia prima de los delicados terrenos que la historia debe reponer y mantener constantemente en debate. Por ello el término “representación”, tan tratado por Roger Chartier, se adscribe aquí a una triple definición, que es en primer lugar material y transitiva, siguiendo el trabajo clásico de Louis Marín y pensando a las facultades de la representación como formas de

“hacer presente una ausencia”. En segundo lugar, CS considera las fórmulas de representación como un grupo de prácticas culturales colectivas que pueden dar forma, develar o disfrazar convenientemente un universo social, por lo que investigarlas supondría iniciar una pesquisa acerca de las relaciones sociales de fuerza. Y en tercer lugar los autores sugieren las fórmulas como *Pathosformeln* warburguanas, variables y determinadas en un horizonte cultural extenso, pero también llamadas a mutar y sobrevivir. (La edición del texto va acompañada de varios paneles donde las imágenes se encuentran entre sí, en ese perpetuo silencio contemplativo que las hermana, a la manera del Atlas *Mnemosyne* warburguiano).

En este marco las fotos tomadas por Alberto “Alex” Herrera en Auschwitz (1944), abren la lógica de las filiaciones de imágenes, donde se incardinan obras clásicas como las cacerías de Lucas Cranach (1485), las estampas de indios cazando que acompañan la *Brevísima* de Bartolomé De Las casas en la edición de De Bry (1598), *El martirio de los diez mil* de Durero (1508), un *Juicio final* medieval en el tímpano de Conques (primera mitad del s. XII) o *La Cena de Emaús* (1663) rembrandtiana entre muchas otras. Estas imágenes serán interpeladas por imágenes contemporáneas de diversos formatos: fotogramas de películas como *Smoke* (1995) o *Vals con Bashir* (2008), los ratones judíos del comic *Maus* (1980-91) de Art Spiegelman, los memoriales a la *Shoah* en Montevideo (1994) y Berlín (2005), fragmentos del álbum de Lilly Jacob (1943), junto con muestras fotográficas de *Ausencias* (2008) de Gustavo Germano o *Sombras* (2010) de Erika Diettes. Todas ellas imágenes fragmentarias que vienen a cuestionarse entre sí y a fundamentar tanto relaciones conceptuales entre testimonios y sutiles cambios de sentido social como sintomáticas similitudes formales.

A partir de este punto Burucúa y Kwiatkowski nos invitan a recorrer un argumento, como ya mencionamos, solo engañosamente exhaustivo y erudito. El volumen, casi sin perder nunca su sincronía histórica, no se remonta a la lejana Antigüedad, la Edad Media o la primera Modernidad para caer en la riesgosa tentación de catalogar fórmulas de representación con el ánimo de un *connoisseur* de historia del arte, sino más bien para generar puntos de contacto visuales y lingüísticos, en pos de construir una memoria visual crítica de cara al futuro. Por lo tanto, las tres fórmulas llamadas a señalar las diversas variantes y agotamientos en la representación de masacres y genocidios: las fórmulas *cinagética*, *martiriológica* e *infernal*, son presentadas aquí en acertado balance con los testimonios. Los autores alertan además contra la ciega confianza en la generalización de las fórmulas, que podría vol-

ver a producir la uniformidad que el perpetrador impuso a las víctimas como colectivo indiferenciado. Por ello, todas las piezas del montaje se presentan para ser puestas en cuestión a través de su uso histórico.

En el capítulo 1 encontramos un brillante análisis pormenorizado sobre los usos de la fórmula cinegética, recurso donde se cuenta lo acontecido como una escena de cacería para justificar la matanza y animalizar a las víctimas. En este caso, el uso de la fórmula se antoja conmovedor al proyectarse sobre la sombra del Holocausto donde el recurso es también usado por los testigos del horror, como se ve en este mensaje cableado de Jan Karski para el congreso Mundial Judío de Nueva York en 1942: “Los hombres de la Gestapo piden dinero para una cacería más veloz de los fugitivos. Stop. Miles de víctimas diarias en toda Polonia. Stop. Crean lo increíble” (p. 83). Resulta de igual manera sintomático cómo la misma retórica resuena en el léxico de perpetradores y testigos de las innumerables matanzas en Latinoamérica y África, donde las acciones de los “perros de caza” sobre unas “bestias salvajes” e incluso sobre los “insectos” alcanza lógicas aterradoras. El capítulo 1 expondrá también operaciones retóricas de los testimonios indirectos que logran rodear el núcleo duro de la incompreensión, por ejemplo, gracias a una identificación del mundo emocional del hombre con el de los animales, como es el caso de la fábula de gatos y ratones en *Maus* (1980). En otros casos, se presenta el recurso de la animalización como un disociante que vuelve soportable el dolor y la experiencia traumática, advertida por ejemplo en las escenas oníricas de post-guerra del Líbano en la película *Vals con Bashir* (2005). Resuena precisamente allí otra operación del Atlas *Mnemosyne* que opera sobre casi todas las fórmulas convocadas, con excepción del caso de la fórmula del martirio colectivo, eminentemente cristiana y casi invariablemente denunciativa de la inocencia de las víctimas. Nos referimos a la duplicidad o ambivalencia de la representación o como la llamara Warburg utilizando una metáfora eléctrica propia del 1900: operación de “inversión energética”. Esta idea recorre varios paneles del Atlas warburgiano, precisamente los dedicados a contraponer y rastrear fórmulas antiguas de triunfo sobre enemigos indefensos. Estas imágenes agotadas por la retórica visual del imperio romano, fueron usadas posteriormente como denuncias de matanzas indiscriminadas (Panel 7, 49), en paneles dedicados a imágenes de ninfas ambivalentes, benéficas en cierto momento, descabezadoras en otros (Panel 6, 47) o señalando las dispares lecturas históricas de héroes vencedores de monstruos, devenidos posteriormente a través de la misma imagen,

en criminales y asesinos (Panel 79, 7)². Estas comparaciones nutren una operación de *Nachleben* que reaparece una y otra vez en el volumen reseñado, un cambio polar de la imagen que en ambos casos anuncia movimientos históricos trágicos. También será esta lógica la que defina los vaivenes de la fórmula infernal, usada por perpetradores y apologetas como forma de condenación o como rescate conmemorativo de los padecimientos de las víctimas. Entre estos recorridos se destacan otras variaciones históricas, como el avance sutil de la concepción de un infierno mental internalizado entre los siglos XVIII-XIX, habilitante para pensar a la geografía terrestre como lugar para el castigo moral. El capítulo 3 culmina con la mención de una instalación crítica que un grupo de artistas argentinos realizaron después de la vuelta de la democracia, en 1992, en el ex centro de detención “Club Atlético”. La instalación de forma totémica, que fue restaurada dos veces por su destrucción anónima, presentaba en ascenso a prisioneros infernales buscando la iluminación como metáfora y memorial de los catastróficos años de dictadura.

Por otra parte, desde su práctica documentalista, Burucúa y Kwiatkowski no han hecho hasta aquí más que un preámbulo profundo y necesario para introducir las vicisitudes de la aparición de una nueva fórmula de representación centrada en la duplicación, la réplica y la silueta.

La construcción de esta nueva fórmula aparece consistentemente apuntalada y se mueve por geografías diversas: búsquedas técnicas sobre la luz durante el Alto Renacimiento, el giro cientificista del juego de sombras congeniado por Lavater en el siglo XVIII, el *Doppelgänger* alemán o los fantasmas de Goya entre muchas otras menciones. La fórmula de “multiplicación del *Doppelgänger*” como la llaman los autores, dominaría los matices y significados estéticos de la representación de masacres en nuestro tiempo. Por supuesto esta línea llegará al *Siluetazo* (1983) argentino, haciendo hincapié en la variación de este evento político-estético en la larga duración braudeliana. El problema de la nueva fórmula enfrentará en este caso, a la lectura propuesta con las apropiaciones visuales y semánticas de la coyuntura histórica argentina. En esta clave se convocan tanto las tristemente célebres declaraciones de Jorge Rafael Videla y el léxico militarista de aquellos años, como también las manifestaciones de repudio posteriores. Quizás los ejemplos que nos configuren con más claridad el sentido del recorrido propuesto, sean aquellos que refieran a la dictadura argentina y chilena y a las siluetas y a las sombras precisamente como

² Los números de los paneles que hacen referencias al Atlas *Mmenosyne* de Aby Warburg fueron consultados en la edición española editada por Fernando Checa para editorial Akal en 2010.

imágenes potentes de la ausencia, aunque también de lo que no se le permite morir, de la existencia trunca. Se destaca aquí especialmente la necesidad de defender la memoria histórica con una imagen de carácter indeterminado que se convoca cuando hay muerte, pero no hay cuerpos. Precisamente en este punto el volumen menciona al pasar una mítica genealogía de la representación: un antiguo relato recogido por Plinio sobre una muchacha de Corinto, que ante la partida a muerte segura de su amante conserva su retrato delineando el perfil del rostro de este en la pared, siguiendo la figura que traza su sombra. El trabajo logra dar con un final de recorrido que justifica el esfuerzo avasallante de seguir las fuentes y el caudal argumentativo, dando potencia cultural a la ausencia misma como forma de representación y al quiebre como hecho insondable recordado como tal por estas imágenes oscuras:

“Sin embargo, en última instancia las estrategias conmemorativas fracasan. Textos, retratos, pinturas, evocaciones de la tradición popular, todos esos instrumentos terminan siendo ineficaces y el intento de conmemorar parece fútil. La única forma en que el pasado se hace presente es por medio del doble y la repetición” (pág. 195).

Burucúa y Kwiatkowski cierran el volumen con una coda y dos apéndices: un léxico con un breve vocabulario crítico y una pregunta sobre la operatividad de las fórmulas de representación en la historia de las obras musicales. El panorama que ofrece el libro está lejos de ser meramente historiográfico y examina recursos simbólicos vigentes utilizados como formas de justificación por los perpetradores y como instrumentos de memoria por los testigos y las víctimas. Produce de esta manera una herramienta política para advertir resonancias en la representación de conflictos sociales “... para encender las alarmas, conmover la política y conjurar los peligros extremos del terror hecho sistema, el delito de lesa humanidad y el genocidio” (pág. 211). Una lección de historia construida por sus hiatos temporales más incomprensibles. Desde una perspectiva warburgiana entre similitudes y discontinuidades visuales, el volumen no construye solamente un canon de representaciones de masacres y genocidios que la historia del arte puede aprovechar, sino que pretende ayudar a develar la lógica de los sistemas de representación y los límites de su uso. A esos efectos, apunta la construcción de un mosaico iconográfico lo suficientemente consistente como para presentar una herramienta para el diagnós-

tico de la imagen política actual. Ya advertía Ernst Gombrich³ al paseante del manual iconográfico, los peligros de usar este diccionario para acercarse al núcleo significativo de la obra, siempre presto a dar con respuestas generalizadas más que con argumentaciones contundentes. El volumen reseñado precisamente se funda en otra iconología, una que deviene problemática y que es capaz de presentar las variaciones iconográficas como síntomas de cambios históricos y políticos quitando a las imágenes la inmovilidad de las convenciones. Es quizás esta la principal virtud de la obra y lo que la convierte en un valioso antecedente a los efectos de pensar una historia del arte warburguiana: aquí fundamentalmente se aúna un trabajo directo con fuentes y con imágenes, con un problema que las convoca.

El mosaico que se construye gracias al tejido histórico finalmente da con una hipótesis de nervios profundos, que sugiere que en la contemplación de una imagen o texto nuevo existe una revisión de todos los anteriores. La desconfianza de las teorías generales sobre la representación es reemplazada por la continuación de una de las temáticas que los inconclusos e inestables paneles warburguianos dejaron en suspenso: el temor a la destrucción del *Denkraum* como espacio de reflexión capital de la cultura. Señalando el exceso retórico patético de la propaganda, Warburg prefiguraba síntomas exacerbados en las imágenes políticas que los genocidios por venir volverían moneda corriente. El trabajo reseñado, por su parte, se propone retomar este punto y a partir de aquellas huellas históricas imborrables, las consecuencias representacionales que los colapsos sociopolíticos occidentales fraguaron.

Quizás una edición digital, además de proporcionar a los ejemplos cinematográficos toda su potencia estética, realzaría el trabajo realizado con las imágenes, cuya apreciación en la versión papel dificulta en muchos casos las sutilezas iconográficas que se advierten en el libro. Sin embargo, esto no resta importancia a lo expuesto en “*Cómo sucedieron estas cosas*”, un notable ejemplo de las posibilidades y riesgos que conlleva un análisis histórico profundo dentro de los complejos avatares que interrogan los estudios visuales, la historia del arte y la política actual.

Federico Ruvituso

federico.ruvituso@gmail.com

³ En “Objetivos y límites de la iconología” (1963), Gombrich logra dar con una crítica profunda al método iconográfico congeniado por Erwin Panofsky, señalando los problemas de considerar al significado temático de una obra de arte figurativa como unívoco y convencional. Ernst GOMBRICH, “Objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza forma, 1979.

Shirli GILBERT, *La música en el Holocausto: una manera de confrontar la vida en los guetos y los campos nazis*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010, traducción de María Julia de Ruschi. 384 págs.

Dices que se le puede quitar todo a un ser humano excepto la facultad de pensar y de imaginar. No tienes ni idea de lo que dices. Se puede convertir a un ser humano en un esqueleto chorreante por la diarrea, sin tiempo ni energía para pensar. La imaginación es el primer lujo de un cuerpo que recibe el alimento suficiente, que disfruta de un margen de tiempo libre, que posee los rudimentos con los que se hacen los sueños. La gente no soñaba en Auschwitz, vivía en un estado de delirio.

Charlotte Delbo, *Auschwitz y después*.

La música en el Holocausto de la historiadora y musicóloga británica Shirli Gilbert se inscribe dentro de los estudios que complejizan las reconstrucciones sobre la vida en los guetos judíos y los campos de concentración que implementaron los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, dando cuenta de las diversidades y tensiones entre clases, etnias e idiomas al interior de estos ámbitos de confinamiento, en definitiva, las “zonas grises” de las que hablaba Primo Levi. La autora aporta como novedad un rico análisis sociológico de las producciones y las actividades musicales durante el Holocausto.

Gilbert señala que la narrativa sobre la música en el Holocausto la interpreta como “resistencia espiritual” para combatir la imagen de un judío débil y sumiso frente a la prepotencia nazi. Así, Joseph Rudavsky señalaba que “[...] las canciones representaban la angustia ante la situación – una agonía para la cual las meras palabras representaban un vehículo insuficiente. Por otra parte, era el medio por el cual los deshumanizados podían conservar su humanidad, el vínculo que permitía que los condenados se aferraran a la vida” (pág. 28). La autora se pregunta por las razones de esta hermenéutica que insiste en pensar la música como fortaleza interior y humanizante: “¿Por qué se supone que la música fue inmune a las fuerzas sociales, o que permaneció ajena a los procesos de politización y corrupción que se infiltraron en tantos aspectos de la vida en esa época?” (pág. 20). Su respuesta es que esta narrativa supone la idea naturalizada de este arte como una trascendencia del alma y un espacio donde se ponen en juego valores que se elevan sobre las miserias cotidianas. Por el contrario, Gilbert considera que las producciones y acti-

vidades musicales son prácticas sociales y como tales no permanecieron indemnes a la penetración de relaciones contrapuestas, intrincadas, exacerbadas en el espacio del encierro. Para este análisis trabaja tanto con los testimonios de los sobrevivientes como con el cancionero de piezas compuestas en los guetos y campos nazis, por lo que se incluyen en el libro letras y partituras de piezas significativas.

La veta musical es explorada por Gilbert de un modo documentado y riguroso que indaga en la trama de relaciones de las que emerge un vasto repertorio y diversidad de actividades musicales que se ponen en marcha para asuntos tan diversos como el acompañamiento a la cámara de gas, el engaño celebratorio de la llegada al campo, la marcha hacia el trabajo forzado, la desmoralización de los prisioneros, la expresión de la angustia, la integración comunitaria, la evasión de la realidad y el llamado a la rebeldía.

El libro recoge las experiencias de los guetos de Varsovia y Vilna y de los campos de Sachsenhausen y Auschwitz destinando un capítulo a cada uno de estos casos.

En los guetos, en tanto réplicas degradadas de una urbanidad “normal”, la sociedad acentuaba como mueca sus rasgos previos. En Varsovia los contrastes de clase se extremaban y producían una vida musical igualmente estratificada. Así, el cabaret, una de las formas de encuentro más extendidas entre las élites, reunía en sus veladas repletas de comida, bebida, prostitutas, danzas, humor teatral y música a los judíos privilegiados que se encontraban allí con polacos y alemanes, siempre con el apoyo del Consejo Judío y la Gestapo. Este espacio proveía sustento a pianistas, cantantes y orquestas que habían sido exitosos en la Polonia prebélica. Un testimonio recuerda: “el café estaba lleno de gente rica cargada de joyas de oro y de diamantes. Se escuchaba el sonido que hacían al descorchar las botellas de champaña, y las prostitutas, exageradamente maquilladas ofrecían sus servicios a quienes especulaban con la guerra en mesas repletas. Perdí dos ilusiones allí: mi fe en nuestra solidaridad en general y en la musicalidad de los judíos” (pág. 65).

En contraste, en las calles, la música adquiría usos distantes de la diversión. Las SS humillaban a los judíos a través de juegos sádicos que exigían cantar y tocar música durante horas enteras sin descanso. Era también común escuchar canciones lastimeras que entonaban todos los mendigos del gueto como “Tened piedad, tened compasión”, “un simple pedido de pan adaptado a una típica melodía judía” (pág. 70).

Sorprende la descripción de Gilbert acerca de algunos teatros abiertos con el apoyo del Consejo Judío que pretendía levantar la moral con producciones familiares de preguerra e incluso canciones nuevas, de las que la autora registra diecisiete. Estas últimas expresan las vivencias heterogéneas del gueto: religiosas, de desigualdad social, de degradación moral como condición de la supervivencia, la escasez de comida, los recuerdos de una infancia diferente, etc. Cumplían una función de evasión, de “escape temporario de la cruda realidad” al igual que la “Orquesta Sinfónica Judía”, constituida a fines de 1940, de la cual los nazis controlaban el repertorio impidiendo la escucha de compositores arios.

El segundo gueto analizado, Vilna, en Lituania, tenía un extendido reconocimiento como centro cultural judío en la diáspora prebélica. Esta condición y las capacidades técnicas y artísticas de sus habitantes judíos inscribieron su huella en el gueto, cuya producción musical giraba en torno a la identidad y al sentimiento comunitario. En las canciones hay una apelación a un *nosotros* como expresión de lo colectivo. Un buen ejemplo lo constituye la canción “Era un día de verano”, cuya letra fue adaptada a una melodía prebélica muy popular entre los judíos. El texto contrasta los tiempos felices en libertad con un presente doloroso, donde el pueblo es doblegado y masacrado.

Es ist geven a zumer-tog,
Vi shtendik zunik-sheyn,
Un di natur hot dan gehat
In zikh azoyfil kheyn,
Es hobn feygelekh gezungen,
Freylekh zikh arumgeshprungen,
In geto hot men undz geheysn geyn.¹

Era un día de verano,
Soleado y hermoso como siempre,
La naturaleza
Estaba llena de encanto.
Cantaban los pájaros,
Saltaban alegres a nuestro alrededor.
Se nos ordenó entrar al gueto.

De Vilna provienen también las canciones de mayor voltaje político. La autora sostiene que esto se debe a que en los bosques que rodeaban el gueto existían grupos judíos armados y partisanos soviéticos que resistían al interior de los territorios ocupados por la Alemania nazi y sus actos guerrilleros llegaban a oídos de los habitantes del gueto. Son canciones que resaltan el heroísmo, el coraje, invitan a seguir la lucha, reafirmarse y no se permiten expresar vacilaciones u horrores. Es de Vilna la canción que en la posguerra se transformó en un emblema de la resistencia

¹ Extracto de la canción “Es ist geven a zumer-tog”, págs. 121-123. Partitura en pág. 122.

judía: se trata de “Zog nit keynmol” (Nunca digas), que aún hoy se entona en las conmemoraciones del levantamiento del gueto de Varsovia, como estandarte del “No olvidar, no perdonar los crímenes del nazismo”. El himno fue compuesto por Hirshke Glik en ocasión de un enfrentamiento entre partisanos judíos y las SS en los bosques próximos al mismo tiempo que llegaba el rumor de la sublevación en Varsovia. Su letra era “una afirmación desafiante de la capacidad de resistencia de los judíos” (pág. 135). En contraste, en el gueto lituano, se habilitaron teatros en los que circulaban producciones permitidas que incitaban al trabajo, la disciplina y el orden. Estos espectáculos musicales eran la contracara de los himnos partisanos y operaban como herramientas de control social y de estímulo a la productividad laboral.

La realidad de los campos de concentración era muy distinta a la de los guetos, su cotidianeidad había perdido cualquier semejanza con la vida previa al Holocausto y así, la actividad musical adquiría modalidades específicas, acordes a este desacople.

En el campo de Sachsenhausen, al norte de Berlín, compartían las penurias judíos de diversas procedencias, gitanos, testigos de Jehová, homosexuales, prisioneros políticos y artistas. Estas diferentes procedencias marcaban significativamente la vida en el campo y la actividad musical. Por ejemplo, los presos comunistas, muchos de ellos alemanes, impulsaban la creación de coros que glorificaban la camaradería y la solidaridad en un canto que aunaba la dignidad de la resistencia. Sus cualidades musicales eran las de los cantos comunitarios: melodías fáciles de recordar y de cantar, estróficas, silábicas y con esquemas rítmicos sencillos, restringidas a escalas diatónicas. Los nazis se apropiaron de estas producciones sin desplazar ni letra ni música para impulsar el espíritu nacionalsocialista. “Esta tendencia a usar el mismo tipo de canciones revela una notable coincidencia entre las concepciones nazi y comunista de la función social y política de la música. En términos ideológicos, ambos privilegiaban la música de la ‘gente común’; en términos prácticos, se deban cuenta de que la música, en especial la participación en el canto, podía transmitir ideas políticas básicas y contribuir a la integración grupal” (pág. 207).

En Sachsenhausen había también una orquesta oficial que llegó a constituir una sinfónica de 80 músicos que tocaban para las SS y sus invitados. Poseían un repertorio variado que incluía marchas, música “ligera” y “seria” de compositores de renombre desde Johan Strauss a Richard Wagner. Las mismas composiciones

que operaban como entretenimiento de las élites del campo –oficiales y presos “prominentes”–, sin modificar su apariencia sensible, sonaban monstruosas al acompañar actos crueles: “los músicos, a menudo, tenían que tocar alegres danzas alemanas y marchas para que sirvieran de fondo a flagelaciones y ejecuciones públicas” (pág. 230-231).

El recorrido de la autora permite observar que las condiciones de vida en Sachsenhausen, aún en su precariedad habilitaban ciertos resquicios para sostener la función comunitaria en tensión con la de control social y muerte.

En Auschwitz, en cambio, la gran industria de la muerte casi no daba lugar a desplegar actividades humanas de los prisioneros. Las pocas actividades musicales que se registraban mostraban “todas las marcas de la dureza del medio” (pág. 253). Aquí también existían orquestas de prisioneros. Estas tocaban cuando los contingentes de trabajadores se dirigían al trabajo o volvían de él, así como acompañando las ejecuciones. “Estas orquestas desempeñaban un papel importante en el proceso de exterminio, contribuyendo a que la operación se realizase sin tropiezos y favoreciendo el mantenimiento de la disciplina y el orden.” (pág. 254). Además, como en Sachsenhausen, la música acompañaba sesiones de tortura y volvía a tener funciones sádicas.

Sin embargo, en las grietas de esta máquina de muerte, en los últimos resquicios de humanidad remanentes, los prisioneros llegaron a componer algunas canciones que funcionaban como “instrumentos mnemotécnicos útiles, que registraban experiencias y las reacciones ante ellas de una manera fácil de recordar” (pág. 263). Así encontramos en este libro mención a distintos ejemplos por demás estremecedores, como la canción “Zwilling” (“Gemelos”), que narra algunos de los experimentos llevados a cabo por Mengele; “Zug zum Krematorium” (Tren al crematorio), sobre la incineración de los judíos en los hornos; o “Frauenlager” (Campo de mujeres), un montaje de las órdenes y jerga que se escuchaban en el campo, compuesta por Jadwiga Leszczyńska sobre la melodía folklórica rusa “Stenka Razin”:

‘Kaffeeholen!’ und ‘Aufstehen!’ -
 ‘Appell, Appell!’ - Alleraus!’ -
 ‘UndzuFünfen!’ - ‘Achtung!’ - ‘Ruhe!’
 Zählappell!’ - ‘Es stimmtgenau!’
 Revier, GrippeundFleckfieber,
 Durchfall, Scheisse, Krätze, Laus!

“¡Tomen su café!” y “¡Levántense!” -
 “¡A formarse que van a pasar lista!” - “¡Todas afuera!” -
 “¡Y de a cinco!” - “¡Atención!” - “¡Quietas!”
 “¡A contar cabezas!” - “¡El número exacto!”
 ¡Enfermería, gripe y tifus,
 Diarrea, mierda, sarna, piojos!

'Krankefertig!', Leichen, Kamin,
Krematorium, Spritze, Gas!²

"¡Fuera los enfermos!", ¡cadáveres, chimeneas,
Crematorio, Inyección, gas!

La autora logra a través del análisis pormenorizado de las prácticas musicales en estos cuatro casos dar cuenta de la complejidad y heterogeneidad de las relaciones sociales en el Holocausto, aportando a la desconstrucción de la imagen unidimensional de las víctimas, al mismo tiempo que desmitifica a la música como un ámbito espiritual que permite sumar fuerzas, resistir y sostener la comunidad.

Sin embargo, la sociologización del análisis de la actividad musical sin considerar la especificidad de lo sonoro, no devela su carácter fetichista y equivalencial. En efecto, la lectura del libro nos muestra que la música del Holocausto era intercambiable: las mismas composiciones que entretenían, acompañaban a la cámara de gas; los cantos políticos cambiaban su afiliación sin sufrir modificaciones en la música ni en la letra. Se infiere que la música es mercancía, pero falta la pregunta por los mecanismos de la industria cultural y las cualidades inmanentes de la música que habilitan la intercambiabilidad, y que en condiciones límites se vuelven más visibles. Pascal Quignard señala: "Entre todas las artes, sólo la música colaboró en el exterminio de judíos organizado por los alemanes entre mil novecientos treinta y tres y mil novecientos cuarenta y cinco. Es el único arte requisado como tal por la administración de los Konzentrationslager. Es preciso subrayar, en su perjuicio, que fue el único arte capaz de avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte"³. Vale preguntarse si la fuerza de la música no puede invertir su signo y ser un destello de la potencia de resistencia no como mensaje, no como práctica comunitaria sino desde la propia materialidad musical como la que se advierte en el "Quatuor pour la fin du temps" ("Cuarteto para el fin de los tiempos") compuesto y estrenado por Olivier Messiaen en el campo de prisioneros Stalag VIII-A, en Görlitz, Alemania. Sería interesante que el análisis sociológico habilitara estas lecturas.

Daniel Halaban
danielhalaban@gmail.com

² "Frauenlager", págs. 265-266.

³ Pascal QUIGNARD, *El odio a la música*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, pág. 108.

Jean-Luc NANCY, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris: Éditions Galilée, 2012, 80 págs.

¿Hay en la tierra una medida?
No hay ninguna.

Hölderlin.

*L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*¹, así se titula la intervención que en 2012 editara Jean Luc Nancy en un intento por pensar la catástrofe que tuvo lugar en Japón, en 2011, luego de que un terremoto sacudiera la construcción de la central nuclear homónima. Nuevamente, como ya lo dijera en *La comunidad enfrentada* (2007: 11), Nancy arremete la cuestión fundamental de las catástrofes de nuestro tiempo como “una cuestión de pensamiento, inclusive [sobre todo] cuando se trata de sus implicaciones más materiales”. La apuesta, entonces, es la de *pensar* Fukushima: esa catástrofe que no sin absoluta negligencia podemos seguir llamando *natural*. Pero también *pensar* Fukushima, esa catástrofe, allí donde la posibilidad misma de que ésta haya tenido lugar tensa su singularidad y la reenvía inexorablemente a un plural catastrófico que la homologa y la indiferencia: Fukushima, Hiroshima, Auschwitz, Tchernobyl, nombres que señalan hacia una equivalencia que es, ella misma, *catastrófica*. *Pensar*, en última instancia, volver a pensar –ese gesto que también convoca hoy su plural– la pregunta misma por el pensamiento, el arte, la filosofía y la crítica *después de*.

Después de Fukushima, en suma, Nancy arremete nuevamente la cuestión del pensamiento atravesado por la signatura catastrófica para pensar su forclusión como condición y potencia de las catástrofes de nuestro tiempo. La apuesta en última instancia es la de leer esa signatura en el pensamiento para pensar el presente en presente: el presente de un pensamiento arrebatado por las catástrofes.

¹ Hasta donde tenemos conocimiento no circulan ediciones de este libro en español, razón por la cual realizamos la traducción de las citas correspondientes. Lo mismo vale para las citas que pertenecen al capítulo “De la struction” incluido dentro de: Aurélien BARRAU y Jean-Luc NANCY, *Dans quels mondes vivons-nous?*, Paris: Éditions Galilée, 2011. Otra versión al español de este último texto puede ser encontrada en Jean-Luc NANCY, “De la técnica o de la strucción” en *Archivida. Del sintiente y lo sentido*, Buenos Aires: Quadrata, 2013 [traducido por: Marie Bardet y Valentina Buló]. En las páginas que siguen, sin embargo, proponemos una traducción levemente modificada de las citas en cuestión, la cual ha sido cotejada con la versión de Bardet y Buló.

I

Auschwitz y Fukushima no son equivalentes, como tampoco lo son Fukushima y Tchernobyl o Auschwitz e Hiroshima. No son equivalentes en gravedad, en amplitud ni en desolación; su singularidad, en este sentido, no debiera ser reducida. Sin embargo, es eso justamente lo que está en riesgo. A pesar de sus enormes diferencias, para Nancy, Auschwitz e Hiroshima son nombres que remiten a una mutación de toda la civilización: aquella que marca el comienzo de una “racionalidad técnica al servicio de fines inconmensurables con todo fin hasta allí apuntado, puesto que esos fines integran una necesidad de destrucción no solamente inhumana [...] sino enteramente concebida y calculada a la medida de un anonadamiento”². Una medida, afirma Nancy, que “debe ser comprendida como desmedida, como exceso en relación a todas las formas de violencia mortal que los pueblos habían conocido”³ en tanto lo que se somete bajo su poder no es sólo las vidas sino “la vida en sus formas, relaciones, generaciones y representaciones; la vida humana en su capacidad de pensar, de crear, de disfrutar o de soportar se precipita en una condición peor que la desgracia misma: un atontamiento, un extravío, un estupor sin recursos”⁴.

Es al interior de este exceso que constituye nuestra *actualidad*, es decir, al interior del desarrollo autónomo de finalidades indiferentes a la existencia (del mundo y de sus existentes) que, según Nancy, Fukushima debe ser repensada para hacerle justicia. Allí donde no es lo mismo un bombardeo, un campo de exterminio o la central nuclear de un país sacudida por un sismo, algo sin embargo impide pensar Fukushima como un accidente natural o providencial ya que, en principio, este exceso atenta incluso contra la noción misma de naturaleza y providencia. “Ya no hay catástrofes naturales: no hay más que una catástrofe civilizacional que se propaga en toda ocasión”⁵, apunta Nancy. Y es allí, entonces, a la luz de este diagnóstico que resulta necesario, urgente, repensar nuestro mundo –este mundo que es el mundo de la creación humana– más allá de la distinción, que otrora supo hacer sentido, entre Naturaleza y Técnica.

Porque la técnica ya no puede oponerse a la naturaleza, aquella ya no remite a un conjunto de operaciones o procedimientos, sino que indica sin más el modo de

² Jean-Luc NANCY, *L'Équivalence*, op. cit., pág. 25-26.

³ *Ibid.*, pág. 26.

⁴ *Ibid.*, pág. 27.

⁵ *Ibid.*, pág. 57.

nuestra existencia: ya no hay una tal oposición desde que la técnica construyó y destruyó, al mismo tiempo, la idea de naturaleza, haciendo caer con ella la estructura entera de representaciones que organizaba el pensamiento occidental. En un sentido, sugiere Nancy en “De la struction” –a partir de los aportes de Jacques Derrida sobre la lógica del suplemento y de Heidegger sobre “el último envío del ser”–, la técnica expone la realización extrema y a la vez extremadamente vacía de sentido de la naturaleza: la de ser desprovista de fin. Donde decíamos “la rosa es sin porqué/ florece porque florece”, nuestra tendencia poética o metafísica supo sostener, de manera más o menos latente, una relación con el reino oculto de una gratuidad del ser de la que la técnica nos ha limpiado por completo. Lo que el filósofo denomina “inconsciente tecnológico” es hoy el tejido enredado de todos los seres al interior de un orden propio, relativamente autónomo, donde los fines y los medios no cesan de intercambiar sus roles: los fines son pensados como medios y los medios valen como fines o, mejor, “los fines se revelan sin fin y los medios, a su turno, fines temporarios de donde se engendran nuevas posibilidades de construcción”⁶.

Y es en este punto, justamente, que la técnica y el nihilismo exponen su carácter reversible: “allí donde hasta aquí representábamos sobre todo una destitución de fines (valores, ideales, sentidos) se presenta más intensamente su multiplicación indefinida al mismo tiempo que su equivalencia y su sustituibilidad”⁷. En la proliferación y transformación incesante que hurta al pensamiento la posibilidad de relacionarse con cualquier perspectiva última (ya sea la de la historia, la sabiduría, la salud, etc.) lo que se arriesga es no sólo toda posibilidad de pensamiento y sentido sino la existencia misma como fin en sí, expuesta como está a:

“[...] una servidumbre por la cual nos sentimos esclavos de la técnica y de aquello que es su corolario manifiesto: el capitalismo en tanto que producción infinita de valor productible, intercambiable y susceptible de un crecimiento exponencial. El valor en tanto que valor monetario representa de algún modo a la naturaleza invertida: aquello que crece de sí mismo pero cuya realización se confunde con el crecimiento indefinido y sin floración ni fruto”⁸.

El diagnóstico de Nancy es claro. El desarrollo técnico autónomo e ilimitado, en conexión con un capitalismo expandido, parece absorber hoy todas las esferas

⁶ Aurélien BARRAU y Jean-Luc NANCY, *Dans quels mondes vivons-nous?*, op. cit., pág. 83.

⁷ *Ibid.*, pág. 84

⁸ *Ibid.*, pág. 85

de la existencia de los hombres y sus relaciones privándonos, al mismo tiempo, de cualquier promesa, de cualquier posibilidad revolucionaria, dialéctica o de resistencia. La técnica monetaria supo reabsorber “todos los valores posibles en el valor que define la equivalencia, el intercambio o la convertibilidad de todos los productos y de todas las fuerzas de producción”⁹: en valor moneda, en suma, esa representación fetichizada, cosificada, de la pérdida de sentido y de la pérdida de valor en la que lo incalculable es calculado como equivalencia general.

Desde el momento, entonces, en que esa equivalencia general devino interconexión de todas las finalidades y posibilidades, incluso de pensamiento, nos encontramos frente a un diagnóstico del capitalismo que ya no admite ser pensado ni en términos de crisis, ni de superación, ni de prestación histórica. Si para Marx “la equivalencia del dinero podría ser desmitificada en favor de la realidad viva de una producción de la que la verdad social sea la creación de la humanidad verdadera”¹⁰ en donde, por consecuencia, la naturaleza recuperaría sus derechos como “la floración y la fructificación de un valor o de un sentido independiente de toda medida, de toda equivalencia y de toda posibilidad de sustracción como de acumulación”¹¹, hoy debemos asumarnos más allá de este diagnóstico: pensarnos en el horizonte actual de un capitalismo que ha acabado por subsumir la totalidad de la existencia a la lógica catastrófica de la valoración equivalente.

Allí, lo que era dominio de los hombres se vuelve sujeción, “lo que era poder de los hombres -poder de sus técnicas pero también de su capacidad de resistencia a ellas- ejerce un poder autónomo sobre nosotros y los existentes”¹² tornando todo progreso en un empeoramiento de nuestra condición. Quizás por ello nuestro tiempo, como nunca antes, es aquel que se sabe capaz de un “fin de los tiempos” humano, técnicamente posible, verosímil y sin revelación ulterior. Y, si en este contexto la singularidad de Fukushima sólo puede pensarse en relación a un plural catastrófico alojado en nuestra memoria histórica, es porque cada una de las catástrofes que hemos sabido suscitar responden y repercuten, en adelante, sobre un nudo inextricable de sistemas interdependientes: “ecológico, socio-político-ideológico, técnico-científico-culturo-lógico, etc.”¹³; sistemas que remiten y dependen, a

⁹ Jean-Luc NANCY, *L'Équivalence*, op. cit., pág. 52.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 54.

¹¹ Aurélien BARRAU y Jean-Luc NANCY, *Dans quels mondes vivons-nous?*, op. cit., pág. 85.

¹² Jean-Luc NANCY, *L'Équivalence*, op. cit., pág. 37.

¹³ *Ibid.*, pág. 15.

su vez, de una interconexión general: la del dinero por el cual funcionan todos ellos y hacia el cual, en última instancia, reconducen.

II

En este diagnóstico epocal que nos sitúa al límite de una tragedia sin catarsis, lo que se arriesga (y lo que está en riesgo, al mismo tiempo) es la posibilidad misma de *pensar*, de afirmar aún un sentido y un valor allí donde ambos términos parecen suspendidos. ¿Qué puede la filosofía decir *después* de Fukushima?; allí donde el *después* refiere menos a una sucesión temporal que a una ruptura, menos a una anticipación que a un suspenso. ¿Cómo pensar modos de resistencia que no sean ni de control de las fuerzas, ni de cálculos ni de soluciones que permanecen aún al interior de un horizonte inmodificado del progreso y del dominio de la naturaleza, en suma, al interior de la equivalencia que no es sino el estatuto de las fuerzas autárquicas que “se combaten y se compensan, se sustituyen las unas a las otras, generando un desarrollo indefinido que reenvía de lo mismo a lo mismo”¹⁴?

En la tautología que condena a la remisión permanente de la acción a la reacción de lo que se tratará, en cambio, afirma Nancy, es de pensar modos de *relación* entre *incomensurables*, entre *inequivalentes*, es decir, entre lo que permanece ajeno a todo cálculo posible abriéndose sobre “la distancia y la diferencia absoluta de lo que es otro –no solamente otro hombre sino también lo otro del hombre: animal, vegetal, mineral, divino–”¹⁵. Se tratará de intentar formular un pensamiento escapando “tanto a la deploración cuanto al modo de empleo, tanto a la imprecación cuanto a la fascinación y, sobre todo a la suspensión del pensamiento”¹⁶. Un pensamiento más allá de la crisis y del proyecto, de la regeneración o de la nueva generación; un pensamiento no-moderno, es decir, un pensamiento que nos haga salir de la equivalencia interminable de los fines y los medios, de la finalidad misma, de cualquier intención de futuro concebido como la unidad de un sentido por venir.

Contra toda proyección ulterior, sugiere Nancy, se tratará de “pensar el presente y en presente”¹⁷. Y eso, para comenzar, implicará asumir que si la destrucción ha sido el modo de construcción de lo moderno (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud mediante), lo que está en juego en este diagnóstico tecno-nihil-capitalista actual ya

¹⁴ *Ibid.*, pág. 45.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 47.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 21.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 62.

no será ni la construcción, ni la destrucción, ni la instrucción sino la *strucción* como tal. Cito:

“Allí donde el paradigma había sido arquitectural y, por consecuencia también, de manera más metafísica, arquitectónico, devino para comenzar estructural – composición, ensamblaje, pero sin finalidad constructiva– luego *structivo*, es decir, relativo a un ensamblaje lábil, desordenado, conglomerado o amalgamado más que conjunto, reunido, combinado o asociado”¹⁸.

Struo significa “amontonar, apilar”: es decir ninguna relación de ordenación, de organización o de coordinación. Esa parece ser la lección de la técnica: “Lo que nos es donado no consiste más que en la yuxtaposición y la simultaneidad de una co-presencia de la que el *co-* no tiene ningún otro valor particular más que el de la contigüidad o de la yuxtaposición dentro de los límites según los cuales el universo mismo se dona”¹⁹ y que hoy, sabemos además, se dona también sin límites. Un “co” privado del valor del reparto [*partage*], un “con” que sólo indica una contingencia y una contigüidad que al mismo tiempo que desvía el sentido de la construcción nos expone a una ontología donde el ser ya no podrá ser pensado según la metafísica de la presencia a sí ni de la identidad. En el reino de la técnica “‘ser’ no es más en sí, sino contigüidad, contacto, tensión, torsión, crecimiento, agenciamiento”²⁰ abierto sobre la realidad de su insuposición, del sin-esencia de su existir.

Si la *strucción* no nos ofrece más que una errancia de comparencias sobre la que ya no podremos arrojar ningún manto de sentido preconcebido, ningún modelo de inteligencia ni valores axiológicos; si la lógica, esto es, la ontología, la mitología y la ateología de la *ecotecnia* (que devino nuestra ecología, economía y nuestra gestión de subsistencia), no sólo habrá vuelto indiscernibles los medios y los fines, la construcción y la destrucción sino también los beneficios y los perjuicios, *después de Fukushima* no nos queda más que reinventar un sentido. Reinventar un sentido en la estrechez del sentido, en su signature catastrófica que amenaza con subsumir el no-retornarse y el no-pertenecerse de la existencia en la insensatez del exterminio, la expropiación y la valoración equivalencial de la técnica y el capital.

Reinventar un sentido que es en principio reconocer que todavía, aún en la *strucción* se afirma un sentido, que “carecer de sentido, estar en la estrechez del

¹⁸ Aurélien BARRAU y Jean-Luc NANCY, *Dans quels mondes vivons-nous?*, op. cit., pág. 90.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 91.

²⁰ *Ibid.*, pág. 92.

sentido, es eso mismo el sentido”²¹. Un sentido que responda a la “‘destinoerrancia’ que significa que si no vamos a algún fin -ni por providencia, ni por destino trágico, ni por historia producida- sin embargo no estamos sin ‘ir’”²², sin recorrer, sin atravesar, sin hacer experiencia del límite. En esa coyuntura, la *strucción* al tiempo que indica un diagnóstico catastrófico de nuestro presente abre la posibilidad de otra relación con él, con este presente que nunca llega a realizarse en presencia. Una relación, afirma Nancy, que se abre y tiende hacia un presente que *sobreviene*, que *se presenta*, que comparece próximo afirmando un valor que “no es solamente aquel de lo imprevisto o de lo inaugural -no solamente el valor de ruptura o de regeneración de la línea del tiempo- sino también el del pasaje, el de la fugitividad mezclada con la eternidad”²³. Un presente que no es:

[...] el de lo inmediato, el de la pura y simple posición inerte donde la razón o el deseo se inmovilizan en el estupor o en la saciedad, sin pasado ni porvenir, y tampoco es el del instante fugaz o fulgurante de la decisión, esa decisión ejemplar que toma el *especulador* que bascula millones de una cuenta a la otra: este presente es aquel que se escapa hacia un futuro que deseamos y queremos ignorar a la vez (lo que no impide que se evada igualmente hacia un pasado de nostalgia o de colección de antigüedades). Hablo de un presente en el cual se presenta algo o alguien: el presente de una venida, de una aproximación. Es entonces exactamente lo contrario de la equivalencia general -que es también la de todos los presentes cronométricos que se suceden y que se trata de contar. Lo contrario, es la inequivalencia de todas las singularidades: la de las personas, la de los momentos, los lugares, los gestos de una persona, la de las horas del día o de la noche, la de las palabras dirigidas, las de las nubes que pasan, la de las plantas que crecen con una lentitud sabia”²⁴.

Un presente que tiene su finalidad y finitud en sí mismo, en este sentido como la técnica, pero sin representaciones finales. Un presente finito pero que hace espacio, por ello, a la posibilidad de una apertura a lo infinito: al “conocimiento de la existencia como capacidad infinita de sentido”²⁵.

²¹ Jean-Luc NANCY, “Un pensamiento finito” en *Un pensamiento finito*, trad. J. C. Moreno Romo, Barcelona: Anthropos Editorial, 2002, pág. 14.

²² Aurélien BARRAU y Jean-Luc NANCY, *Dans quels mondes vivons-nous?*, op. cit., pág. 103.

²³ *Ibid.*, pág. 95.

²⁴ Jean-Luc NANCY, *L'Équivalence*, op. cit., pág. 64-65.

²⁵ *Ibid.*, pág. 63.

Pensar, entonces, en el horizonte *structivo* y catastrófico de la equivalencia general, pensar *después de Fukushima*, hacer aún un sentido allí donde avizoramos una derrota general del sentido (en todos los sentidos), ensayar una relación con el conjunto proliferante y errante de cosas y seres, una relación que no se cosifique en una nueva mercancía intelectual, esa parece ser la tarea y la oportunidad. Pensar el fin y ensayar un pensamiento finito “del ‘sentido’ como lo que no es ningún fin a alcanzar, sino aquello de lo que es posible estar próximos”²⁶. Un pensamiento en presente y del presente, sobredeterminado por la ética ontológica que lo expone a su propio sentido inapropiable y sin fundamento. Un pensamiento rendido a la existencia, cada vez singular y finita (sin fin, ni meta, ni cumplimiento): una consideración cada vez particular de lo singular, una atención, una tensión, un respeto, incluso una adoración. Una estima, en suma, que no es una estimación o una evaluación, sino que se dirige por el contrario hacia algo más precioso que cualquier precio, hacia algo inestimable, incalculable para afirmar, finalmente: “la igualdad común”²⁷, comúnmente inconmensurable: un comunismo de la inequivalencia”²⁸.

Franca Maccioni

franca.maccioni@gmail.com

²⁶ *Ibid.*

²⁷ En este punto vale aclarar que la *igualdad*, no es la equivalencia. Ella refiere, por el contrario, a la estricta igualdad en dignidad de todos los seres como valor inestimable que vale absolutamente. En este punto Nancy arremete (como ya lo hiciera en *La verdad de la democracia*, Buenos Aires: Amorrortu, 2009) una crítica a la equivalencia de los individuos y a la atomización de los sujetos a las que lleva a pensar, hoy, la idea de democracia al interior del triunfo del sistema tecno-nihil-capitalista.

²⁸ Jean-Luc NANCY, *L'Équivalence*, op. cit., pág. 69.

Enrique G. GALLEGOS, Francisco NAISHTAT y Zenia YÉBENES ESCARDÓ (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Cuajimalpa, 2015. 423 págs.

Como su título lo indica, este libro se presenta en forma de ráfagas y se despliega, como el pensamiento del propio Benjamin, en múltiples direcciones. Recorriendo la obra de Benjamin en torno a diversas problemáticas, centrándose en diferentes épocas de su producción y constelando su pensamiento con los filósofos y universos teóricos variados que lo rodearon, los catorce investigadores que colaboran en este libro logran iluminar la actualidad de un pensamiento imposible de simplificar.

Temáticamente, el libro está estructurado en torno a cuatro ejes problemáticos. El primero de ellos, “Poesía, lenguaje y experiencia”, pone en relación la crisis de la experiencia diagnosticada por Benjamin con la potencialidad del arte como espacio de transformación de la experiencia.

El primer artículo de esta sección es “Walter Benjamin y el ciframiento político de la estética en Baudelaire”, donde Enrique Gallegos analiza el modo en que la interpretación benjaminiana de la poesía de Baudelaire es capaz de iluminar sus implicancias políticas. La poesía de Baudelaire, que se concentra en lo olvidado, en los restos y las ruinas del progreso, es cifrada por Benjamin como una praxis disruptiva y así como una forma de intervención política. Actualizando el pensamiento de Benjamin, Gallegos lanza el desafío de pensar en las posibilidades del arte en la actualidad y se pregunta: ¿puede el arte hoy politizar la experiencia?

La relación entre el arte, la política y la experiencia es abordada también por Florencia Abadi en su artículo “La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: de Kant al surrealismo”. Allí, la autora interpreta los textos que Benjamin dedica al surrealismo en la segunda mitad de la década del 20 como concretando la propuesta de una ampliación del concepto kantiano de experiencia, presente en “Sobre el programa de una filosofía futura”, de 1917. Asimismo, Abadi da cuenta de un cambio fundamental entre este texto temprano y los escritos sobre el surrealismo: la ampliación de la experiencia deja de orientarse a la inclusión de la experiencia religiosa y se acerca, a través de la iluminación profana, a la política y a la historia.

En “La estética del poema en Walter Benjamin”, Emiliano Mendoza Solís sostiene que en sus consideraciones en torno a la poesía Benjamin despliega algunas de sus ideas tempranas más sugerentes en torno al arte, como su carácter generativo y su dimensión metafísica. En su recorrido, el autor se refiere también a la

reflexión benjaminiana sobre el lenguaje, y fundamentalmente a su dimensión mística o mágica, que Benjamin advierte en algunos de sus escritos tempranos. Asimismo, reflexiona en torno a la influencia que en la estética de Benjamin tiene la obra de Stefan George.

Cerrando este primer apartado, en “Un sitio embrujado o la magia como crítica moderna: prolegómenos a una metafísica del lenguaje según Walter Benjamin”, Zenia Yébenes Escardó analiza lo que denomina como el criticismo mágico de Benjamin, presente tanto en su texto temprano sobre el lenguaje como en el que, en la década del 30, le dedica a la facultad mimética. La autora da cuenta de las continuidades que con respecto a la magia y el mito se dan entre los períodos teológico y materialista de Benjamin, haciendo hincapié en el lugar preeminente que el lenguaje ocupa en ambos.

“Narración, historia y mesianismo” son los conceptos que articulan la segunda parte del libro, que reúne trabajos que, a pesar de su heterogeneidad, comparten la preocupación por la problemática de la historia, central tanto en la filosofía de Walter Benjamin como en su recepción, y la ponen en relación con el arte, la política y la teología, ejes ineludibles del pensamiento del autor.

Abriendo este apartado, en “La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin”, Anabella Di Pego parte de reconocer la tensión que habita en la valoración que Benjamin realiza de la narración, y propone pensar en dos modos diferentes de entenderla que dan cuenta de dicha ambivalencia: mientras Benjamin rechaza la narración entendida como relato totalizador que desatiende el detalle, valora la narración entendida como una praxis social. Esta última, que se encuentra en crisis y que, en su modo artesanal y oral toca su fin, encuentra, para la autora, modos de supervivencia en la actividad del cronista y el coleccionista, y en algunas manifestaciones artísticas. No obstante, para dar cuenta de la fragmentación moderna de la experiencia, la narración, en su supervivencia, se modifica y encuentra en el montaje una nueva forma de narrar.

En su aporte, “El barroco y la escatología en el *Trauerspielbuch*”, Francisco Naishtat discute la interpretación de Agamben acerca de la escatología barroca en *El origen del drama barroco alemán*. Respecto de dicho libro existe una polémica acerca de si Benjamin sostenía que hay una escatología barroca o que no la hay, que no puede resolverse por la ausencia del original. Naishtat sostiene que, para Benjamin, no hay una escatología barroca en el sentido de una salvación trascendente, aunque sí una forma barroca de la escatología, marcada por la inmanencia, y de

esta forma encuentra una salida, con una resolución problemática, al problema filológico antes mencionado. Con respecto a la interpretación de Agamben, Naish-tat sostiene que éste pre-interpreta el barroco benjaminiano en el sentido del tiempo mesiánico paulino y que desatiende la brecha que coloca, entre nuestro tiempo y el del barroco, la revolución francesa, así como la importancia que la temporalidad revolucionaria tiene en el pensamiento de Benjamin.

Lucía Pinto, en “Acerca de los malentendidos de las tesis ‘Sobre el concepto de historia’: mesianismo y política”, aborda la relación entre historia y mesianismo en las Tesis, dando cuenta de la complejidad que posee. La autora analiza la relación entre el tiempo histórico, propio de la acción política como interrupción *en* la historia, y un tiempo mesiánico que supone una interrupción *de* la historia. Asimismo, sostiene que Benjamin no postula la salvación de la humanidad por vía divina, dando cuenta del carácter político del mesianismo en Benjamin al identificar el tiempo mesiánico con la sociedad sin clases, y otorgándole así al fin de la historia un carácter materialista.

Por último, dos artículos exploran el concepto de “imagen dialéctica”. Por un lado, en “Imagen dialéctica e índice histórico”, Érika Lindig analiza la imagen dialéctica tanto como herramienta interpretativa, esto es, como estrategia de pensamiento que intenta ir más allá de los marcos teóricos de la tradición, cuanto como elemento crítico constructivo del discurso en tanto elemento del montaje. Además, la autora analiza el debate epistolar con Adorno que se da entre “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” y “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en tanto sostiene que dicho debate puede iluminar las ideas de Benjamin acerca de la imagen dialéctica. Finalmente, Lindig da cuenta de la potencialidad de este concepto benjaminiano para pensar el presente.

Por otro lado, en “Imagen y origen: el lenguaje de otra historia”, Paula Kuffer se pregunta cómo sería posible realizar la propuesta benjaminiana de relatar la historia de los vencidos sin imponerle el esquema de la continuidad temporal. Su respuesta se centra, justamente, en la imagen dialéctica como herramienta para la construcción de una historia discontinua que logre romper con la mitología de los vencedores. Kuffer indaga también en la relación de la imagen dialéctica con algunos de los conceptos fundamentales de la filosofía de Benjamin –lenguaje, origen y memoria– dando cuenta de cómo estos se resignifican en el contexto de sus reflexiones sobre la historia.

La tercera sección del libro, “Ruinas, desechos y juguetes. Recreación de la potencialidad transformadora”, está compuesta por dos artículos. En el primero de ellos, “Walter Benjamin y el mundo de los juguetes”, Alexis Chausovsky rastrea la significatividad de los juguetes y del juego infantil en Benjamin. Distinguiendo el atento juego del niño del juego disperso propio del adulto cansado de la vida laboral, el autor da cuenta de la potencialidad política que la resignificación de los objetos – no sólo de su uso sugerido sino también de su carácter de mercancía y de su mismo carácter de útil– llevada a cabo por los niños tiene para Benjamin, y de cómo aparece ligada a la praxis revolucionaria en tanto subvierte los sentidos establecidos y pone en cuestión, suspendiéndolo, lo cotidiano. El segundo artículo, “El museo, la historia y el residuo. Walter Benjamin reactivado” de Ana María Martínez de la Escalera, compartiendo la actitud de poner el foco en lo olvidado, actualiza el potencial del pensamiento benjaminiano para pensar la figura del museo con sus continuidades y sus transformaciones. En su análisis, el museo aparece como una institución normalizadora –tanto del arte como de la percepción– que impermeabiliza las obras alejándolas de su índice histórico –que indicaría las relaciones de dominación al interior de las cuales se produjo el objeto–, convirtiéndose así en una herramienta de los vencedores para edificar su relato. Finalmente, la autora se aventura a pensar, con Benjamin, en un museo de la memoria activa que devolvería a las cosas su índice histórico convirtiéndose en capaz, de este modo, de producir un sentido crítico.

El último apartado del libro, “Afinidades electivas. Benjamin en diálogo con sus contemporáneos” se propone, a través de tres artículos, esclarecer el pensamiento de Benjamin a la luz de las relaciones que lo atravesaron. Así, en el artículo “En los orígenes de la teoría crítica. Sobre el intercambio epistolar entre Benjamin y Adorno ca. 1935”, María Castel analiza la correspondencia entre estos dos filósofos previa a la polémica sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936. Al hacerlo, evidencia cómo Adorno y Benjamin, fundamentalmente a partir de la discusión de textos de este último y refiriéndose a temas variados como la teología, el mito, las imágenes dialécticas, los sueños, la alegoría o la mercancía, sacan a la luz sus puntos de contacto, pero también delimitan algunas de las que serán sus mayores diferencias. Finalmente, la autora enfatiza la importancia que este intercambio epistolar posee en tanto está a la base de reflexiones centrales de Benjamin, y fundamentalmente de su recuperación de Freud para delinear sus trabajos posteriores.

Luis Ignacio García, en su artículo titulado “Walter Benjamin, Ernst Bloch y la no escrita ‘fundamentación epistemológica’ de la *Obra de los pasajes*”, rastrea los paralelismos e influencias mutuas existentes entre *Herencia de esta época*, de Bloch, y la inacabada *Obra de los pasajes* de Benjamin. Al recorrer estos paralelismos, entre los que se destacan el montaje de fragmentos como principio constructivo, el esfuerzo por confrontar a Jung y Klages, la recuperación del surrealismo y un cierto “pensamiento del mito”, el autor otorga elementos para dar con algunos indicios de qué hubiese contenido la fundamentación epistemológica de la que Benjamin pensó como su obra más importante. Al hacerlo, posiciona a Benjamin en la perspectiva de una nueva Ilustración no racionalista que busca disipar el sueño sin traicionarlo.

Por último, cerrando el apartado y dando fin a su vez al libro, Mariela Vargas, en “Culpa, inmanencia y dinero: comentario a ‘Capitalismo como religión’ de Walter Benjamin”, analiza y comenta dicho fragmento póstumo y lo pone en relación con lecturas e influencias de Benjamin, que no se agotan en Weber sino que van más allá abarcando a Bloch, Simmel, Cohen, Anaximandro, Landauer y Unger. Asimismo, la autora evalúa las posibles salidas del capitalismo en tanto culto culpabilizante que, como dice Benjamin, no morirá de muerte natural.

En su heterogeneidad temática, reflejo de la propia heterogeneidad del pensamiento de Benjamin, los artículos de este libro, producto de la colaboración de investigadores argentinos, españoles y mexicanos, tienen un importante punto en común, que es haber logrado el difícil equilibrio entre el trabajo erudito con los textos y la recuperación de los problemas que plantea el autor para pensar la actualidad. Mediante esta combinación, que evidencia que la filosofía de Benjamin, a la vez que requiere un abordaje filológico y un análisis profundo, es capaz de iluminar, con ráfagas disímiles y variadas, muchos de los problemas del presente, el libro se convierte en una excelente muestra de la productividad de la recepción actual del pensamiento de Benjamin en Hispanoamérica.

Tatiana Staroselsky

staroselskytatiana@gmail.com

Germán CANO, Eduardo MAURA, y Eugenio MOYA, (eds.), *Constelaciones intempestivas. En torno a Jacobo Muñoz*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, 432 págs.

Aunque en ningún caso quisiera violentar la distancia entre texto y autor que toda reseña, según creo, necesita, no quisiera dejar de poner de manifiesto algo que apele a menos personas de las que, personalmente, me gustaría. Y es que, en todo aquel alumno que pasara por las clases de Jacobo Muñoz, este texto despertará desde la primera página una sonrisa. Todos ellos, sin duda, empatizarán con facilidad con las sensaciones que muchos de los autores de este texto comparten con el lector, todas ellas referidas al *choque* –al que me resulta difícil poner un epíteto para describirlo– entre un espíritu filosófico como el de Jacobo Muñoz y el de un alumno en fase de formación. Para muestra, una anécdota: todavía recuerdo con algo de pavor, pero sin duda cada vez con más cariño, mi estupefacción al descubrir que una de las preguntas que me examinaría de los contenidos del primer cuatrimestre del curso de *Teoría del Conocimiento* era un comentario a la siguiente frase, tipografiada como sigue: «Lo verdadero es el todo. (Das Wahre ist das Ganze). (G.W.F. Hegel)». La simplicidad del trazo de la máquina de escribir, sin duda, sólo contribuyó a alimentar mis males. Por suerte, el comentario era una entre dos opciones, y decidí aventurarme con el concepto de ideología de Adorno, el especificado en uno de los textos de *Crítica de la Cultura y la Sociedad I*. Por aquel entonces tampoco comprendía mucho de Adorno, y tardaría todavía algún tiempo a atreverme con el gigante de Stuttgart. No es casualidad, sin duda, que hoy día considere a ambos clave vertebradora de mis intereses filosóficos. Acerca de quien impartía ese curso me quedó la duda de por qué había logrado marcarme de manera tan pregnante, y amén de alguna conversación con mis compañeras, el libro que aquí se presenta ha terminado de solventar cualquier titubeo al respecto. Sobre ello volveremos al final de estas líneas.

Sea como fuere, y dado que en ningún caso quisiera convertir este texto en un escrito laudatorio, *Constelaciones Intempestivas* ofrece una mirada muy completa de la trayectoria, historia e intereses de Jacobo Muñoz, marcada, además, de cariño y respeto. El texto abre con una serie de textos de recuerdo a Jacobo escritos por figuras filosóficas de la talla de Celia Amorós o Pedro Chacón, y se adentra tras ello en una explicación de carácter socio-filosófico de la trayectoria institucional de este pensador, gracias a las intervenciones de J. L. Moreno Pestaña y Francisco Vázquez. Gracias a sus contribuciones, cualquier interesado en los movimientos de

la filosofía española a partir de los años de la transición podrá descubrir, muy bourdeanamente, la infinidad de condiciones políticas, intelectuales y familiares que han llegado a conformar el *habitus* de un pensador como Jacobo Muñoz, además de informarse sobre el complejo proceso de transformación de nuestras instituciones académicas. Por lo que respecta a nuestro filósofo, puede decirse que la influencia de las figuras de Manuel Sacristán y Emilio Lledó, así como sus intereses poéticos (que, lejos de ser meramente anecdóticos, le llevaron en su juventud a la fundación de *La caña gris*, en cuya órbita han de nombrarse a poetas como Cernuda o Gil de Biedma) conforman un trinomio *sui generis* que dan buena cuenta de su carácter: marxismo, filosofía analítica de raigambre wittgensteniana, amor por la cultura, hacen que “se integr[e] en el debate académico con muchísimas bazas [...]”. Su posición fue original y provocadora. Lejos de intentar asimilar el marxismo a la filosofía analítica, desea mantener su especificidad y denuncia lo que parece el dogmatismo epistemológico de los filósofos analíticos. [...] Jacobo Muñoz jugaba en dos terrenos, el político y el académico, pero no utilizaba maniobras cortesanías” (69-70). Y lo que es más, a pesar de que Jacobo Muñoz procediera del nódulo sacristaniano, y por tanto se encontrara lejos de los valores de la llamada *filosofía licenciada*, “la pericia de Jacobo Muñoz como traductor, estudioso y divulgador de los clásicos contemporáneos sólo podía ser bien recibida por la comunidad de hermeneutas que editaban los *Anales del Seminario de Metafísica*” (109) en la Universidad Complutense, dando lugar a un asentamiento que (no sin fricciones) daría finalmente paso a un puesto como director de Departamento, cargo que conservaría durante el grueso de su carrera académica.

Tras esta primera parte de carácter sociohistórico, el libro se centra en su sección central en el aspecto académico de Muñoz ligado a su trabajo en torno a la filosofía analítica y a su interés por la teoría del conomiento, con las contribuciones de A. M. Faerna, E. Moya, o V. Sanfélix entre otros (conjunto de aportaciones a las que, por temática, podríamos añadir la de Sánchez Durá, que cierra este título). De este conjunto de textos se desprenden, fundamentalmente, dos caracteres de los rasgos de este filósofo. En primer lugar, su labor de *maître à penser*. Las originales contribuciones de Ramón del Castillo y Sánchez Durá dedicadas, respectivamente, a otro tipo de *ilustración* de los problemas que permite el pensamiento wittgensteniano; y a algunas consideraciones de carácter cercanas a la reflexión cultural que el mismo pensador austriaco ha suscitado a partir de su herencia, dan buena cuenta de la diversidad de escuela que la figura de Jacobo Muñoz ha desarrollado.

Por otro lado, este conjunto de escritos también denota la profunda conciencia que este pensador tiene de las implicaciones políticas de los aspectos aparentemente más abstractos de la racionalidad, lo que, en última instancia, converge en una concepción filosófica que contextualiza la mayúscula Razón moderna en un espacio público.

Al fin y al cabo, este autor “nunca ha dejado de creer que es tarea de la filosofía ejercer la crítica de todo discurso que pretenda dotarse a sí mismo de formas incondicionadas de validez, y que semejante tarea es imposible sin poner en juego un concepto precisamente ‘normativo’ de racionalidad; un concepto que, sin embargo, ya no puede suministrar la metafísica tras las bien fundadas denuncias del positivismo, entre otras muchas” (150-151). En consonancia con esto, no nos parece baladí que los textos aquí recogidos se refieran en su totalidad a problemáticas que tienen que ver con esa interconexión que Foucault describiría como la del sistema sujeto-saber-poder, pero, evidentemente, desde una tradición distinta a esta terminología: aparece así la problemática de la distinción entre normatividad y facticidad en el texto de A. M. Faerna, o la específica consideración de este último término en autoras actuales como Moyal-Sharrock en el texto de A. J. Perona. Asimismo, la cuestión del constructivismo, profundamente relacionada con este universo de problemas, se trata en los textos tanto de E. Moya como A. Valero. Este primero da cuenta de la genealogía de dicho interés en Jacobo Muñoz, que remite a su filiación marxiana, y explica la consideración que este autor tuvo del problema. Esta puede resumirse en una fórmula de este filósofo, que quien escribe cazó al vuelo en una ocasión: “Toda realidad es construcción. Pero con ciertos *materiales*”. Siendo así que “el papel de la realidad no puede ser insignificante”, Muñoz, “por más que coincida con los socioconstructivistas en cuestionarse los grandes relatos modernos, no los finiquita [...] lejos de dar por liquidada la idea de verdad, su pluralismo teórico, su constructivismo, no parece conducirlo al relativismo posmoderno del *todo vale lo mismo*. [...]. [S]iempre presuponemos hechos existentes acerca de los cuales nuestras afirmaciones pueden ser falsas; afrontar este principio de realidad no es más que un ejercicio de honradez, de confianza en la fe animal que dirige la acción” (172-173). Bien, pero ¿dónde hemos de buscar cartografiar el mapa para orientarnos? El propio E. Moya nos da la respuesta unas líneas más abajo: “Jacobo Muñoz apela en este punto a la categoría wittgensteniana [...] de *acción*. Viene a decirnos que tanto los problemas de inconmensurabilidad como la sustitución de la verdad [...] surgen de una manera sesgada e *intelectualista* de contemplar la cone-

xión entre teoría y mundo, pues conciben el conocimiento como simple representación de la naturaleza, sin reparar [...] en nuestra *intervención* en ella. ‘Nuestras “evidencias” [cita aquí a Jacobo Muñoz] [...] no pertenecen al ‘orden del “ver” sino al del actuar’’. (175).

Ahora bien, que tengamos ya un espacio en el que orientarnos, no quiere decir que la realidad no presente a veces un carácter más bien *laberíntico*; más, cuando se trata de desenmarañar las relaciones de teoría-praxis en una actitud filosófica que busca pensar el propio presente. Precisamente es eso lo que pone de manifiesto el texto de G. Cano, que inaugura la última parte de *Constelaciones Intempestivas*. Dedicada ésta temáticamente a la crítica de la modernidad, el marxismo y la teoría crítica, reúne las intervenciones de autores como M. Cruz o E. Maura.

El texto de Cano, de una sutileza conceptual que cabe destacar, trata una serie de problemas cuyo núcleo gravita alrededor de la llamativa constelación –y comprendase este término en su sentido adorniano– que conforma, por un lado, la consideración del presente en el trabajo de Lukács y Horkheimer; y por otro, las figuras de Jacobo Muñoz y Sacristán. La aproximación que realiza a los mencionados referentes de la teoría crítica el filósofo homenajeado en *Constelaciones Intempestivas* deja ver un pensamiento muy atento a las transformaciones sociales. Éstas han de comprenderse para Muñoz a la luz de la economía política, pero también en la (siempre dialéctica) relación subjetividad-estructura, por lo que es esencial el contexto histórico: la España de la transición y los primeros años de democracia, que conforman un paisaje que “no es ya, desde luego, el del ascenso prometeico a los cielos, sino el de su descenso, un descenso en el que es imperativo de realismo, sin embargo, no perder la tensión y caer en un desencanto cínico o patético. [...] En esas circunstancias el trabajo de Muñoz sobre Horkheimer seguía la estela de un realismo desde el que, como definió Sacristán, había que ‘pintar la pizarra del presente bien de negro’ para que resaltara sobre ella ‘el blanco de la tiza con el que dibujar la alternativa’” (284). Según Cano, el trabajo que ambos autores realizan acerca de la figura de Lukács ha de leerse asimismo en este sentido. A fin de cuentas, el cambio fundamental que *Historia y conciencia de clase* conlleva no es otro que la introducción de una epistemología «*realmente a la altura del derrumbamiento del mundo burgués*» que conforma una opción metodológica “que cuestion[a] toda tentativa de ontologización de las contradicciones sociales como interesada detención [...] del problema histórico del movimiento” (248). Ante tales materiales teóricos, la respuesta teórica y política de Manuel Sacristán y Jacobo Muñoz es bien

distinta. Si bien ninguno de los dos hizo de la autocrítica a la tradición marxista un abandono de la misma, la salida del laberinto llevó a Sacristán a “explorar una salida ejemplar del laberinto, explícitamente concebida como ‘conversión’ de marcados tintes éticos” mientras que Jacobo Muñoz “ensayará un perfil menos crispado y de matizados claroscuros” (292) que en *Figuras del desasosiego moderno* se materializa en una reflexión que busca mostrar los aspectos más paradójicos del problema.

Si hemos dedicado un espacio algo más extenso a la consideración de este artículo, es porque la mencionada constelación problemática que hemos mencionado se mantiene igualmente en los textos de M. Cruz, M. Espinoza, Pablo López y E. Maura, si bien desde distintas perspectivas. En el primero de ellos, mostrando su configuración actual en el presente. En éste, la creciente naturalización de la concepción de nuestra realidad histórica parece dejar poco espacio a las alternativas críticas, provocando una visión depotenciada de las capacidades del sujeto en el ámbito político. La posición de Manuel Cruz es taxativa: ha de buscarse la comparecencia de un actor que se haga cargo de los problemas del presente, tarea que, si bien difícil, no puede ser imposible. Y es que «de la misma manera que cabría sostener que uno de los grandes errores de la Modernidad fue inferir de la existencia de la conciencia el principio de su completa soberanía sobre lo real, así también resultaría poco consistente inferir, a partir de la constatación de sus abundantes limitaciones, una absoluta impotencia para enfrentarse a lo que hay. Máxime cuando hemos tenido oportunidad de comentar en lo precedente que, si algún tipo de señales emite la realidad actual, no son tanto de fortaleza como de debilidad» (322). Tal conclusión podría resultar, desde luego, algo insatisfactoria para quien deseara obtener una respuesta inmediata acerca de *qué hacer* ante tal situación. No obstante, el texto de Mario Espinoza nos brinda la oportunidad de seguir especificando la cartografía del posible mapa orientativo al que líneas más arriba hacíamos referencia, en tanto presenta con exactitud la perspectiva teórica que tanto Manuel Sacristán como Jacobo Muñoz abrazaron en torno a Karl Marx. Ésta es una consideración *praxeológica*, “es decir, un proyecto en el que la teoría tiene por objetivo la ‘fundamentación científica de una práctica’. La praxeología pone en juego una dinámica que va desde el programa político hacia la fundamentación teórica y viceversa, un gesto que no puede identificarse ni con la «política pura» ni con la ‘teoría académica’. Tampoco, por supuesto, con la servidumbre de la teoría ante las necesidades de la política [...]. La teoría tiene ‘autonomía’, pero sus objetivos prácticos

rebasan el ámbito del discurso científico” (329). Así, y en plena coherencia con esta posición sacristaniana, la concepción del marxismo que Jacobo Muñoz presenta en *Lecturas de filosofía contemporánea* (1978) presenta a éste como una “mediación reflexiva” enquistada en el χωρισμός que separa a teoría y praxis, que, escapando a las trampas de la pseudoteoría, tiene un doble objeto. Por un lado, los elementos resultantes del análisis llevado a cabo desde el punto de vista del materialismo histórico, que habrán de someterse a crítica y valoración; y por otro, la constitución de un programa de acción. De esta manera, para Muñoz, “[l]a filosofía marxista es, por tanto, el ámbito de la reflexión y la decisión, el terreno de la proposición de fines” (343). Sin duda, un trabajo titánico y unas aspiraciones emancipatorias de gran altura que, como hemos tenido ocasión de ver en la consideración de textos posteriores de Jacobo Muñoz, las circunstancias históricas hicieron reconsiderar.

Precisamente, como ya también hemos dicho, una de las tradiciones teóricas que ayudaron a establecer nuevas vías de reflexión para Muñoz fue la Teoría crítica, tradición de la que es objeto el texto de Pablo López. En un recorrido diacrónico, en este escrito se vuelve la mirada sobre alguno de los problemas que Lukács y Horkheimer encontraron en su reflexión teórica, al tiempo que se valora la importancia que tuvo la introducción, por parte de Jacobo Muñoz, del problema del capitalismo de Estado en el análisis de la Escuela de Frankfurt. López Álvarez señala, con razón, cómo en «Materiales para una crítica de la Modernidad», texto de 1987, puede verse en nuestro pensador ciertas modificaciones reflexivas que ofrecen una imagen de Adorno y Horkheimer alejada de la lectura de corte habermasiano muy presente en el territorio español –que, bien es sabido, buscaría encerrar a ambos autores en los límites de una filosofía de la conciencia–; acercando las posiciones de esta tradición crítica a una comprensión que busca, *englobándolas*, “trascender la centralidad analítica de las ‘relaciones de producción’”(365).

El texto de Pablo López también ofrece un análisis del creciente interés de Jacobo Muñoz por la figura de Th. W. Adorno, en quien encuentra una afinidad por lo que respecta al lugar desde el que ejercerse la tarea reflexiva, dado que “el pensamiento de Adorno trabaja en la idea de que el espacio de las crisis y patologías de la modernidad es el único en el que cabe inscribir la lucha social y la misma crítica” (373). Además, en dicho lugar encontramos también lo que para Muñoz supone el verdadero legado de la Teoría Crítica, esto es, “su aguda percepción del *mal social*, su interés implacable y radical, siempre éticamente cualificado, por los aspectos oscuros del hombre, de la sociedad y de la cultura, y en última instancia, de la

vida”¹.

Puestas así las cosas, encontramos en Jacobo Muñoz un pensamiento que, sin haber detenido un instante la tarea reflexiva, toma elementos centrales de la primera generación de la Escuela de Frankfurt y los incorpora a los materiales de una tradición marxista que por su parte –nos permitimos realizar tal valoración– se encerraba cada vez más en sus propias consideraciones filológicas. Tal y como expresa E. Maura, el resultado de esta operación hace finalmente que “Jacobo Muñoz conserv[e] el interés marxiano por las condiciones materiales del pensamiento y del ser social, pero pued[a] dirigirse también a un terreno que la teoría crítica, ampliamente entendida, ha ganado con respecto a la tradición de Marx: la determinación de la subjetividad contemporánea y de sus ambivalencias, las cuales afectan decisivamente a la función del intelectual crítico y, en general, a la actividad de pensar. Podría hablarse de ‘ontología del presente’, pero no es el caso: se trata, más bien, de una teoría crítica del presente, en el sentido de que la teoría se presenta, de manera explícita, como intervención en la realidad” (389).

Finalmente, un momento para la observación retrospectiva. Ante la diversidad de problemas e intereses pertenecientes a la trayectoria filosófica de Jacobo Muñoz, en la que no debe obviarse en ningún caso la importancia de sus intereses por los objetos culturales más elevados, cabe ahora preguntarse si de tal conjunto puede deducirse una específica *Weltanschauung* que le hubiese empujado a la disciplina filosófica. La respuesta a dicho cuestionamiento no es ningún secreto. De hecho, en cada una de las intervenciones de *Constelaciones Intempestivas*, de una manera u otra, se afirma cómo la figura de este pensador es inseparable de una determinada concepción de la filosofía, la que la presenta como el ejercicio de “la autoconciencia crítica y autorreflexiva de una cultura” (27), lo que Pedro Chacón no duda en elevar, en cierto modo, a rasgo existencial. Es lo que éste último dice sobre Jacobo Muñoz lo que, tras algunos años, dio respuesta a la pregunta acerca de la importancia que tuvo en mi propia formación este filósofo.

En sus propias palabras, «hay una característica del hacer académico de Jacobo Muñoz que, a mi parecer, refleja un rasgo que me atreveré a llamar existencial. Esa preocupación por las escisiones y las rupturas entre individuo y sociedad, entre vida y cultura, entre realidad y deseo, entre razón y sentimientos, entre lo individual y lo colectivo que recorren sus escritos está vinculada a la distancia insalvable

¹ Jacobo MUÑOZ «El lado oscuro de la modernidad», en *Figuras del desasosiego moderno*. Madrid: Antonio Machado, 2012, pp. 121-122. Citado en la obra reseñada, pág. 373.

que una melancólica lucidez establece entre el ser y el deber-ser, entre los ideales perseguidos y los logros alcanzados» (36). No me cabe, en lo personal, sino suscribir esta afirmación acerca del carácter de Jacobo Muñoz, carácter que pertenece también, según creo, a muchas y muchos de los que acercan a la Facultad de Filosofía. Ante tal disposición ante el mundo suscribir, también, las últimas palabras que Muñoz pronunciara el 11 de mayo de 2012 en el homenaje celebrado en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense. Representan una de las actitudes más honestas para lanzarse al ejercicio de la reflexión crítica del presente. Expresada en sus propias palabras, ésta significa: “Trabajar en el sentido de una cultura crítica de intencionalidad emancipadora, eso es lo que hace de la filosofía una escuela de libertad. Que esa escuela siga abierta es algo que dependerá en buena medida de vosotros, de los que entráis ahora en ese juego, de vuestra lucha. Y la lucha es una parte importante de la vida, tan importante como el trabajo o el amor: lucha, trabajo, amor” (11). Desde la humildad, sólo cabe una opción: *continuar*.

Clara Navarro Ruiz

claranavarroruiz@gmail.com

Herbert MARCUSE, *Marxism, Revolution and Utopia*. Routledge, Oxon/New York, 2014, 446 págs.

Herbert Marcuse fue, tal vez, el miembro de la *Frankfurter Schule* que se tomó de un modo más serio la cuestión de la transformación revolucionaria de la sociedad. A diferencia de Horkheimer o Adorno, dejando a un lado a Benjamin que murió huyendo de los nazis, Marcuse no dejó que las contradicciones del propio proyecto de la Ilustración cerraran la puerta definitivamente a la necesidad de la transformación social.

Si ya en *Reason and Revolution*¹, *One-dimensional Man*² o *An Essay on Liberation*³ Marcuse ya explicó detalladamente el momento en el que se encontraba el capitalismo occidental, ahora definido como *advanced capitalism*, en ese instante ya empezó a dar pistas de cuál era su relación con el marxismo. Salvo *Soviet Marxism*⁴, en pocos lugares desarrolló sustancialmente el modo en el que entendía la vigencia del marxismo como metodología teórica y práctica de la transformación social.

Sin embargo, gracias a la publicación de estos *Collected Papers* se puede entender con más detalle el trasfondo del pensamiento de Marcuse. En concreto, este último *Marxism, Revolution and Utopia* explica con detalle qué relación tuvo Marcuse con el marxismo a lo largo de toda su vida y el modo en el que relacionó los diferentes cambios sociales con su teoría.

Para eso, ya la Introducción de Douglas Kellner es especialmente importante. En ella, se intenta explicar algo que es fundamental: en qué sentido podemos seguir usando a Marcuse hoy. Precisamente debido a ese compromiso inquebrantable con la transformación revolucionaria y subversiva del capitalismo avanzado, Marcuse parece haber envejecido demasiado en relación a nuestra contemporaneidad. La única razón de ello no está en que sus análisis sobre ciertas tendencias sociales no se hayan cumplido. Más bien, se trata de que nuestra época ya no puede tomarse en serio la palabra revolución de tanto que se la ha gastado nombrando fenómenos que, o bien se han parecido más a demostraciones fascistas y totalitarias de fuerza, o a acontecimientos absolutamente banales dentro del mundo de la moda, el consumo y la publicidad.

¹ Cf. Herbert MARCUSE, *Reason and Revolution*, Boston: Beacon Press, 1960.

² Cf. Herbert MARCUSE, *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Capitalism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

³ Cf. Herbert MARCUSE, *An Essay on Liberation*, Boston: Beacon Press, 1969.

⁴ Cf. Herbert MARCUSE, *Soviet Marxism*, New York: Columbia University Press, 1961.

La conclusión que se puede extraer ya de la Introducción es que Marcuse ya tematizó algunas de las cuestiones que hoy se plantea el pensamiento emancipatorio, entendiéndose por ello algo diferente o no al marxismo clásico. Conceptos tales como los de “biopolítica” o “trabajo inmaterial” empiezan a tematizarse en estos escritos de Marcuse sobre el marxismo. La novedad es que aquí no se desarrollan en el contexto de una filosofía post-estructuralista que entiende al marxismo como un marco superado y superable, sino que, más bien, Marcuse los enmarca en cierto desarrollo lógico del capitalismo y de sus formas contemporáneas.

Hay otras dos cuestiones que son clave para entender la postura de Marcuse con respecto al marxismo. En primer lugar, la herencia de la que parte y que no dejó de reivindicar a lo largo de toda su vida. Además de su participación en el movimiento de los consejos obreros durante la República de Weimar, mientras todavía vivía en Berlín (págs. 13-18), Marcuse no deja de determinar la influencia que tuvo *Geschichte und Klassenbewusstseins* de Lukács para una cierta parte del movimiento marxista.

Pese a que hoy parece un libro absolutamente olvidado, lo cierto es que, en su contexto, sirvió para expresar la necesidad de revitalizar el marxismo. Justo en ese momento, poco tiempo después de la victoria de los bolcheviques en el Octubre de 1917, el marxismo estaba al comienzo de su fatídica conversión en positivismo, es decir, el momento en el que la parte más científica del materialismo histórico parecía querer eliminar lo que en él todavía quedaba de historia. A través del rescate de la lógica hegeliana del prejuicio de considerarla como filosofía burguesa, Lukács consigue demostrar que para que el marxismo pudiera continuar siendo algo vivo y útil tenía que volver a mirar a Hegel y a la tradición del idealismo alemán, en la cual se asienta la posibilidad, la estructura, la forma del método marxista⁵.

Por otro lado, está la importancia de la publicación de los *Manuskripte aus dem Jahren 1844* de Marx⁶. Dando lugar a lo que, a partir de entonces, se ha llamado “marxismo humanista”, Marcuse no deja de reivindicar durante toda su vida, incluso en numerosas cartas que se publican aquí⁷, la necesidad de no perder de vista

⁵ Esta vuelta a Hegel se repite casi un siglo después en el monumental último libro de Žižek sobre Hegel, en el que es explícita la necesidad de volver a conectar el marxismo con el idealismo alemán. Cf. Slavoj ŽIŽEK, *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London/New York: Verso, 2012.

⁶ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Karl Marx und Friedrich Engels Gesamtausgabe (MEGA)*, Band 2, Berlin: Dietz Verlag, 1982, págs. 323-444.

⁷ Sobre esta cuestión es especialmente importante la correspondencia con Raya Dunayevskaya, págs. 301-313.

un hecho esencial: que la crítica de la economía política del Marx maduro no hubiera sido posible sin la formulación de la crítica al trabajo asalariado y de la alienación que están en esos textos. Esta tradición es tan esencial que le permite, entre otras muchas cosas, establecer una crítica al marxismo soviético no desde posiciones liberales sino, precisamente, desde el interior del proyecto marxista. Pese a numerosos intentos de establecer en el inconsciente colectivo el hecho de que la lucha URSS-USA fue una lucha entre el comunismo y el capitalismo, lo cierto es que críticas como las de Marcuse, ya en los años 50 del pasado siglo, demuestran que dicha confrontación se parecía más a una disputa de familia que a una lucha entre modelos sociales absolutamente diferenciados. Sin la herencia y la reivindicación de los *Manuskripte* Marcuse no habría podido tomar una posición desde la cual el marxismo aparece como un proyecto social que todavía no había comenzado a ser realizado.

A partir de esta herencia, Marcuse desarrolla toda una serie de tendencias dentro del marxismo que, además de situarle en una posición privilegiada dentro de él, le sirve para poder entender diferentes tendencias del capitalismo contemporáneo. Por eso, estos textos son tan importantes, porque muestran la trastienda marxista de las grandes obras de Marcuse, es decir, el modo en el que fue elaborando las categorías y sus transformaciones, las cuales todavía están siendo desarrolladas mucho tiempo después.

Uno de los elementos en los que más incide es en la transformación del sujeto revolucionario. Ya en los años 50, y no sólo en relación a los análisis de la sociedad soviética, Marcuse tiene claro que la clase obrera ha sido recuperada, es decir, que ha perdido su capacidad de convertirse en fuerza histórica de superación del capitalismo. Siguiendo la estela de Lukács, no niega el dato sociológico, empírico de la clase obrera; lo que niega es su capacidad de volver a ser revolucionaria.

En un contexto tan polarizado como los años 50-60, marcados por la amenaza nuclear y la propaganda, afirmar, dentro de un esquema marxista, que la clase obrera ya no podía ser el sujeto revolucionario, ni en el supuestamente revolucionario Este comunista, ni en el hipotéticamente liberal Occidente capitalista, establecer la necesidad de superación de la clase obrera supone un momento realmente importante del desarrollo del marxismo. Por eso, en gran cantidad de estos textos no deja de afirmar la necesidad de empezar a tomarse en serio a otro tipo de subjetividades, tales como la lucha de los negros a través del *black power*, las luchas

contra la colonización en países de Latinoamérica o, principalmente, la lucha de los estudiantes⁸.

En este contexto, afirmar la influencia de Marcuse en el movimiento estudiantil ha llegado a tener un carácter de desprestigio de su filiación marxista. Sin embargo, entendiendo el momento en el que lo afirma no se puede más que pensar que supo ver una nueva coyuntura histórica que necesitaba una reconfiguración de las categorías de Marx. No hay que olvidar, y es algo que repite incesantemente a lo largo de la mayoría de los textos que aquí tratan sobre el tema, que el nuevo papel hegemónico de los estudiantes no se debe a una especie de artificialidad revolucionaria juvenil. Más bien, es la nueva configuración del modo de producción capitalista la que produce la radicalización de los estudiantes. El aumento de las condiciones de vida después de la aplicación del *Welfare State* después de la II Guerra Mundial y la facilidad para el acceso a una formación superior son sólo algunos elementos que inciden en la aparición del momento estudiantil.

A la vez, Marcuse es capaz de relacionar esta nueva hegemonía revolucionaria con la crisis del movimiento obrero. Si ya el trabajador está más preocupado de planear sus vacaciones, si cada vez más el trabajador vive como su jefe, en ese caso queda un espacio muy grande para la subversión. Siguiendo esa consigna de Marx de que una época sólo se plantea los problemas que puede solucionar, el movimiento estudiantil no deja de ser la conciencia práctica de una situación histórica en la que ya la lucha no es por la mejora de las condiciones de trabajo. Ahora se produce, más bien, un salto cualitativo a la hora de pensar en una sociedad emancipada.

Y ahí parece cerrarse el círculo que abre Marcuse, ya que esta crítica estudiantil parece revivir la crítica a la alienación del Marx de los *Manuskripte*. La vida liberada ya no se concibe en los términos de una crítica de la economía política que parecía apostar todo a nuevas relaciones jurídicas de propiedad de los medios de producción. Ahora, el movimiento estudiantil sabe que el problema no es el reparto del trabajo, sino el trabajo mismo; el problema ya no es la miseria y la explotación, sino el aburrimiento, la anomia, la expresión de aquello que ocurre cuando la supervivencia material parece garantizada pero todavía queda mucho por hacer⁹.

⁸ Cfr. los textos recogidos en el volumen: *Revolutionary Subject and Self-Government* (págs. 196-199) o *Re-examination of the Concept of Revolution* (págs. 199-206).

⁹ Esta crítica ya ha sido ensayada en el famoso libro de Chiapello y Boltanski (Cf. Eve CHIAPELLO Y Luc BOLTANSKI, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 2007).

Marcuse es de los pocos marxistas que entienden que el movimiento estudiantil está planteando algo muy relacionado con el proyecto marxista. Y esta es otra novedad suya. No hay que olvidar que, desde la perspectiva hegemónica del marxismo soviético, la formulación de la sociedad liberada en los términos de la crítica de la economía política parecía ser más que suficiente. Para gran parte del marxismo oficial, el movimiento estudiantil no dejaba de ser un tipo de movimiento pequeño-burgués, reaccionario en último término, que buscaba revisar el marxismo para destruir los avances del verdadero socialismo soviético. Sin embargo, Marcuse expone con todo detalle en qué sentido un marxista no puede dejar de prestar atención a las reivindicaciones del movimiento estudiantil.

Tanto la nueva crítica en términos del capitalismo avanzado como la identificación del movimiento estudiantil como nuevo sujeto revolucionario los sitúa Marcuse dentro de la reivindicación del socialismo. Otra vez, aquí Marcuse tiene el mérito de luchar en todo momento contra la apropiación burocrática que en ese momento estaba llevando a cabo el marxismo soviético de los contenidos del pensamiento de Marx.

Estos contenidos son, claramente, aquellos que la propia *Frankfurter Schule* estuvo reivindicando en todo momento, es decir, los aspectos más progresistas de la *Aufklärung* alemana. Con esto, Marcuse no hace más que entender que esos mismos contenidos tuvieron un componente revolucionario que sigue vivo frente al auge del neoliberalismo y de la lógica neocolonial que llevó a Estados Unidos a participar en la eliminación de gobiernos como los de Allende en Chile. Cuando aquí Marcuse reivindica el socialismo no está evocando los elementos más anarquistas de Marx, es decir, la sociedad sin Estado que sería el correlato de la sociedad sin clases. Defiende una sociedad liberada del trabajo asalariado porque, precisamente, esos componentes ilustrados podían llevar a que una sociedad debidamente automatizada pudiera eliminar gran parte del trabajo asalariado.

En este sentido, se conecta la introducción de Douglas Kellner con los propios contenidos de Marcuse. ¿Es la socialdemocracia, o cierta parte de ella, un camino abierto para la realización de ciertos contenidos de la utopía marxista? En muchos momentos de los textos aquí presentados de Marcuse parece dejarse entrever que son las mismas tendencias del capitalismo avanzado las que posibilitan la consecución de algunos de los elementos más importantes del marxismo. Esta tesis es vieja dentro de los frankfurtianos. Sin embargo, pocos como Marcuse se la tomaron tan

en serio. Pero aquí se encuentra un análisis del capitalismo norteamericano de los años 50-70 en los que esa realización de la utopía parece posible.

Sin embargo, surge aquí un problema en relación con esta idea: ¿tiene razón entonces esa tesis neohegeliana por la cual las sociedades “abiertas” de occidente sólo pueden elegir entre dos formas de organización que, en lo esencial, son iguales entre sí y por las que quedaría garantizado el modelo liberal de sociedad? La tesis de Marcuse parece ser aquella que ya expuso Marx y que no puede dejar de recordar a la base de la filosofía de la historia hegeliana: el capitalismo es una etapa de la historia que es necesaria para producir los adelantos técnicos, sociales e históricos que posibiliten la creación del comunismo. De este modo, toda la tasa de explotación del capital quedaría más o menos justificada desde el punto de vista del progreso, es decir, de la necesidad de una sociedad liberada.

El verdadero mérito de Marcuse es tomarse en serio la tesis frankfurtiana de que la sociedad emancipada no es más que la realización de los ideales ilustrados. Sin embargo, de alguna forma, la utopía marxista queda aquí dentro de un proyecto que ha producido el modo de producción capitalista. De alguna forma, y esto es una trampa en la que han caído muchos marxistas, el socialismo sólo puede existir una vez el capital haya triunfado, de tal forma que, en perspectiva, un verdadero marxista no tiene que dejar en ningún momento de reconocer el aspecto revolucionario de las fuerzas naturales y productivas del capitalismo. El marxista, el materialista histórico, debe llegar a convertirse en el principal apologeta del capitalismo avanzado.

Sin embargo, a la vez que Marcuse parece caer en esta trampa, empieza a explorar elementos que implican una crisis dentro del marxismo. El reconocimiento de la desaparición del componente revolucionario de la clase obrera o la aparición de las luchas por el reconocimiento suponen la necesidad de una reformulación del marxismo en sus categorías principales, como son, p.e., las de “sujeto revolucionario” o “conciencia de clase”.

Por esta razón, uno de los elementos más interesantes de estos textos de Marcuse sobre el marxismo es, justamente, esa tensión entre el intento de conservar el materialismo histórico como una metodología de análisis social que todavía siga siendo útil para la construcción de una sociedad libre de la explotación, y la necesidad de revisar constantemente esa misma metodología al reconocer que las transformaciones sociales capitalistas superan con mucho la capacidad del marxista para adaptarse a esos mismos cambios. De alguna forma, la dialéctica que está presente

en todo momento es la de un pensamiento emancipatorio que todavía intenta salvar el marxismo, y un sistema capitalista que no deja de incrementar su capacidad para revolucionar la sociedad.

Desde este punto de vista, no sería exagerado decir que Marcuse es uno de los últimos, por no decir el último, de los teóricos marxistas que, teniendo en cuenta todas las contradicciones internas al materialismo histórico, empezó a ver que éste empezaba a quedarse obsoleto. Marcuse parece representar el último intento del marxismo por mostrarse verdaderamente subversivo, por conservar esa capacidad de poner las categorías burguesas boca abajo para presentar el mundo bajo una perspectiva nueva. Mayo del 68 o todo el conjunto de luchas sociales de los 70, las cuales degeneraron muchas de ellas en el nihilismo de la lucha armada, muestran signos de una apuesta a la totalidad que salió derrotada.

Desde el punto de vista del estado actual del marxismo y del pensamiento emancipador en general, los textos que aquí se editan de Marcuse tienen la ventaja de presentar un momento de cambio: por un lado, el comienzo del declive de la capacidad descriptiva y predictiva del marxismo como ciencia de la historia y como ciencia social; por otro lado, el comienzo, dentro del marco marxista, de un desarrollo de nuevos conceptos, categorías, experiencias y prácticas que empiezan a poner en entredicho el modelo para lanzarlo más allá de él. Toda la tematización del trabajo inmaterial, que luego sería tan importante en el *operaismo* italiano, o la cuestión de la biopolítica como conjunto de dispositivos de gestión de la vida y de la muerte más allá del ámbito del trabajo asalariado, ya están en estos textos de Marcuse.

Por eso, no es exagerado decir que el aparente olvido en el que ha caído Marcuse está más que injustificado teniendo en cuenta todas estas intuiciones que él ya supo vislumbrar. Frente al renacimiento de ciertos otros autores marxistas, cuyas teorías parecen haber envejecido peor, lo cierto es que todas estas intuiciones de Marcuse parecen reflejar ciertas tendencias contemporáneas que empiezan a ser hegemónicas en las prácticas sociales y capitalistas.

Sin embargo, a Marcuse le faltó dar un paso que, tal vez, hoy sea necesario dar. ¿Por qué no empezamos a tomarnos en serio la posibilidad de que el marxismo haya dejado de ser el marco en el que pensar la transformación social? Si ya Marcuse muestra la necesidad de ir dejando conceptos básicos del marxismo para poder entender una contemporaneidad que ya para nosotros resulta un poco vieja, ¿no sería necesario, al menos, hacerse la pregunta por la actualidad del marxismo?

Obviamente, esto no significa renunciar al pensamiento emancipador. Más bien resulta lo contrario. Al poner en circulación nuevos análisis que no terminaban de entrar en el esquema clásico del materialismo histórico, Marcuse entiende que éste tiene que ser expandido, reformulado, revisado. Lejos de suponer esto una forma de domesticación del pensamiento, en los textos de Marcuse se demuestra que esta revisión fue necesaria para poder hacer frente a cambios sociales profundos y radicales.

Frente a cierta corriente ideológica que ha entendido que la Postmodernidad es una época de desaparición del pensamiento emancipador, lo cierto es que es lo contrario: justo en el momento en que empieza a repensarse la teoría marxista a través de estos textos de Marcuse, el pensamiento más ortodoxo entiende que Marx debe ser superado, ya que las condiciones materiales parecen desmentir completamente una victoria de las fuerzas negativas de la historia.

Lo que esta visión parcial de las transformaciones históricas no supo ver es que, en el fondo, no se trataba de que el liberalismo hubiera ganado, tomando como buenas las tesis de Kojève-Fukuyama. Lo que no supo entender este pensamiento ortodoxo es que el modo clásico en el que el marxismo había entendido la lógica del capitalismo tenía que empezar a superarse para poder explicar con sentido y utilidad no sólo las nuevas formas de contradicción social, sino las nuevas situaciones de subversión y de conflictividad social.

En último término, Marcuse parece no tener miedo a dejar atrás el marxismo en sus esquemas ortodoxos para poder hacer de nuevo del pensamiento emancipador una herramienta potente del cambio histórico. Por eso, su capacidad para presentar dialécticamente nuevos conceptos y categorías sin por ello disminuir su capacidad crítica, es el camino que ha seguido el pensamiento radical más lúcido durante gran parte del siglo XX. La crítica al progreso que hizo el movimiento altermundista, el decrecimiento, la explosión cuasi-nihilista de las *banlieus* en Francia en 2005 son todos elementos que, difícilmente, pueden ser entendidos con categorías marxistas.

No se trata ahora de que cualquier elemento extrínseco al marxismo deba ser considerado, de entrada, como perteneciente a nuevas lógicas de conflicto y subversión. De lo que se trata es de poder pensar esos hechos sociales con herramientas que, al menos, permitan interrogar y preguntar. Ya Marcuse entendió que cierto marxismo había visto en la Unión Soviética el punto de llegada de la teoría y la práctica del materialismo histórico. Lejos de eso, Marcuse es de los pocos que

siguió tomándose en serio la cuestión de la revolución. Pero lo hizo sin tener miedo a que, si llegara el caso, se dejara de hablar del cambio social en los términos clásicos de “reforma o revolución”.

Por este motivo, si de algo pueden servir estos textos presentados aquí de Marcuse es, en última instancia, para contribuir a una tarea realmente titánica pero absolutamente necesaria: empezar a dejar de tener miedo a pensar radicalmente, emancipatoriamente, subversivamente, teniendo como horizonte una sociedad más justa e igualitaria sin las categorías del marxismo. Debido precisamente a esa valentía de Marcuse, la cual, por otro lado, no deja de ser paradójicamente marxista, pudo entender y vislumbrar tendencias sociales que desde la óptica burocratizada del socialismo soviético no podían entenderse.

Es obvio que la producción de nuevas categorías emancipatorias no puede pensarse desde la nada más absoluta. Es desde autores como Marcuse que se puede empezar a tomar aquellos elementos más avanzados de la teoría marxista de la segunda mitad del siglo XX para forjar un nuevo pensamiento para una nueva realidad. Dicho de otra manera: Marcuse contribuye, decisivamente, a entender que del ocaso del marxismo pueden nacer, y en parte ya han nacido, nuevas perspectivas con las que hacer frente a los profundos cambios históricos a los que nos enfrentamos.

Cristopher Morales
cmoralbon@gmail.com

Herbert MARCUSE, *Sobre Marx y Heidegger. Escritos filosóficos (1932-1933)*, edición, traducción e introducción de José Manuel Romero Cuevas, Biblioteca Nueva: Madrid, 2016, 230 págs.

1 Contexto y antecedentes de los textos

Los textos que presentamos a continuación suponen la culminación del proyecto iniciado por José Manuel Romero en 2010 de traducir al castellano la producción filosófica del primer Marcuse (1928-1933), inédita y, por tanto, generalmente desconocida en el ámbito académico hispanohablante. El trabajo de José Manuel Romero nos ofrece la edición de los textos de Marcuse entre 1928 y 1933 más completa de las realizadas en cualquier idioma (incluyendo el alemán y el inglés).

Esta comienza con dos textos decisivos, “Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico” (1928) y “Sobre filosofía concreta” (1929)¹, cuya originalidad reside en intentar articular una síntesis entre fenomenología y materialismo histórico a partir de los planteamientos de Martin Heidegger, de quien Marcuse era asistente en Friburgo por esa época, y Karl Marx, atendiendo, sobre todo, a las obras de juventud (*La ideología alemana*, *La sagrada familia* y *Miseria de la filosofía*). Este original intento de síntesis, no ya entre dos autores aislados, sino entre dos enfoques filosóficos hasta ahora enfrentados o sencillamente ignorados entre sí, establecerá el marco teórico fundamental desde el cual desarrollará Marcuse toda su producción filosófica hasta 1933. Se trata, por tanto, del *inicio* filosófico de Marcuse.

Así, los textos publicados inmediatamente después, entre 1929 y 1931², ofrecen una *continuación* y *profundización teórica* en este proyecto, artículos como “Sobre la problemática de la dialéctica I” (1929), “Sobre el problema de la dialéctica II. Una aportación a la cuestión de las fuentes de la dialéctica marxiana en Hegel” (1931) o “El problema de la realidad histórica” (1931), una interesantísima puesta en diálogo de Hegel, Marx y Dilthey a partir de los planteamientos de este último. Pero estos textos responden, sobre todo, a una profunda *motivación práctica*, y no es otra

¹ Herbert MARCUSE, *H. Marcuse y los orígenes de la teoría crítica: Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico (1928); Sobre filosofía concreta (1929)*, Introducción y traducción de José Manuel Romero, Madrid: Plaza y Valdés, 2010. Me permito remitir al lector interesado a mi reseña de estos textos y de los que comentamos a continuación, que abarca la producción filosófica de Marcuse desde 1928 hasta 1931, en: Noé EXPÓSITO, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, Número 4 (diciembre de 2012), disponible online: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/810/864>.

² Herbert MARCUSE, *Entre hermenéutica y teoría crítica. Artículos 1929-1931*, Edición, traducción e introducción de José Manuel Romero Cuevas, Barcelona: Herder, 2011.

que la tarea necesaria, piensa Marcuse, de revisar críticamente tanto las bases del marxismo tradicional como de la sociología de la época –sustentada en aquellas. Por este motivo entabla Marcuse en estos escritos un diálogo crítico y directo con los sociólogos marxistas más representativos del momento, tales como Karl Mannheim, Max Adler, Siegfried Landshut o Hans Freyer. Los textos en cuestión son “Sobre la problemática de la verdad del método sociológico: *Ideología y utopía* de Karl Mannheim” (1929), “¿Un marxismo trascendental?” (1930), “Sobre la crítica de la sociología” (1931) y “Para una confrontación con *Sociología como ciencia de la realidad* de Hans Freyer” (1930), respectivamente.

Con este somero y esquemático resumen englobamos la producción teórica de Marcuse hasta 1931, marcada, insistimos, por la aplicación y puesta en *práctica* de las bases filosóficas ganadas en su primer artículo de 1928, si bien hay que señalar que tales bases nunca fueron sentadas y asumidas por Marcuse de un modo definitivo, sino que, por el contrario, estas son continuamente sometidas a revisión crítica en un intento de *completar* los dos enfoques centrales en los que se apoya (el ontológico-fenomenológico de Heidegger, por un lado, y dialéctico-materialista de Marx, por otro). Para esta tarea recurre a pensadores de ambas tradiciones, tales como Dilthey, Hegel o incluso Platón (cfr. el citado texto “El problema de la dialéctica I”). Sin embargo, el año 1932 supondrá un decisivo punto de inflexión en el desarrollo filosófico de Marcuse, marcado por la publicación de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx del año 1844, lo cual nos remite ya a los textos que aquí presentamos.

2 La lectura de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx y la ruptura con Heidegger

Estos artículos, escritos entre 1932 y 1933, dan testigo tanto de la *culminación* como de la *interrupción* del proyecto filosófico del primer Marcuse. Ciertamente, como señala José Manuel Romero en su introducción, hay algo trágico en todo esto, como comentaremos después. Y es que, por un lado, nos encontramos aquí con dos textos centrales que vienen a *completar* satisfactoriamente la ansiada búsqueda de Marcuse de unos fundamentos teóricamente sólidos para su proyecto de articular una *ontología materialista de la existencia histórica*, fundamentos que encuentra, como se ha indicado ya, en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx.

A ellos dedica el primer texto de los recopilados aquí, una larga reseña titulada “Nuevas fuentes para la fundamentación del materialismo histórico” (1932)³, en la que Marcuse pone de manifiesto la importancia de las fuentes hegelianas de la crítica marxiana al capitalismo, lo cual traslada o reconduce la problemática económico-política a un ámbito más radical, a saber, el filosófico. Pero lo que Marcuse descubre en estos *Manuscritos* es, sobre todo, un *concepto ontológico de trabajo* (pág. 78) que le permite continuar y enriquecer su proyecto inicial de articular una síntesis entre un enfoque ontológico (Heidegger) y uno dialéctico-materialista (Marx). Ahora bien, si hasta este momento el núcleo rector del enfoque ontológico había sido la noción de *historicidad*, tal y como Heidegger la desarrolla en *Ser y tiempo*, ahora postula Marcuse, a partir de los *Manuscritos* de Marx, que la *historicidad* solo se cumple, se efectúa y se pone en práctica fácticamente en el *trabajo*. Es la *praxis* humana la que materializa, por así decir, la *historicidad*, de ahí que, en términos hegeliano-marxianos, afirme Marcuse:

“El trabajo es el «acto de autoproducción del hombre», es decir, la actividad mediante la cual y en la cual el hombre se convierte propiamente en aquello que él es en cuanto hombre, según su esencia –a saber, de tal modo que su devenir y su ser son *para él mismo*, que él se *sabe* y se ‘contempla’ tal como es (es el ‘devenir para sí’ del hombre) (pág. 79).

La tesis de fondo es, pues, que el *trabajo* no es una mera categoría económico-política, sino el rasgo fundamental que define la *esencia misma del hombre*. Es por ello que tanto la crítica como la fundamentación de la economía política tiene que conducir –concluye Marcuse– “más allá de la esfera económica, hacia aquella dimensión en la que el tema de investigación es la esencia humana en su totalidad” (pág. 80). Esto nos muestra cómo el enfoque ontológico inicial sigue vigente, si bien completado y concretizado por Marx, y esto en unos términos *antropológicos* que Heidegger difícilmente estaría dispuesto a aceptar. Será entonces la concepción ontológica del *trabajo* la que ofrezca a Marcuse el parámetro *crítico-normativo* para fundamentar la crítica del estado de cosas real y fácticamente existente, de las realizaciones y formas vigentes del trabajo, del plano *óntico* en términos heideggerianos. Y todo ello conduciría “necesariamente a una ontología del hombre, solo en el interior de la cual podrían experimentar su desarrollo los caracteres concretos

³ Herbert MARCUSE, *Sobre Marx y Heidegger. Escritos filosóficos (1932-1933)*, Edición, traducción e introducción de José Manuel Romero Cuevas, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016, págs. 65-122. En lo que sigue incluimos la paginación de las citas en el cuerpo textual para agilizar la lectura.

del trabajo” (pág. 147), tal y como insistirá Marcuse en el siguiente texto que comentaremos, titulado “Sobre los fundamentos filosóficos del concepto científico-económico de trabajo”⁴, ya de 1933, el último publicado antes de exiliarse en Ginebra en enero de ese mismo año.

Con lo anterior hemos trazado el marco general del proyecto filosófico en el que se encuentra inmerso Marcuse hasta el año 1933, mostrando tanto la continuidad de fondo como las distintas reformulaciones o revisiones críticas de aquel planteamiento inaugural de “Contribuciones para una fenomenología del materialismo histórico” (1928). Esto nos muestra que, en última instancia, el intento de *síntesis* entre *fenomenología* y *marxismo* seguía vigente en 1933, si bien este no es abordado expresamente en ningún texto.

Dentro de este enfoque global, e insistiendo en la noción marxiana de trabajo como “la «actividad vital» humana, como la realización en sentido propia del hombre” (pág. 90), frente a Feuerbach, para quien, según Marcuse, “el comportamiento humano que posee propiamente la realidad es la «contemplación»” (Ibíd.), puede analizarse ahora, de un modo radical, el carácter necesario de la *objetivación* inherente al trabajo, pues, para Marx –escribe Marcuse– “en el objeto del trabajo el hombre se vuelve objeto *él mismo*, deviene ‘para sí’, se contempla a sí mismo como objeto” (pág. 91). Esta necesaria objetivación física y real del hombre en el trabajo –y no solo objetivación del intelecto o la conciencia– supone una “objetivación de la ‘vida genérica’”, ya que “en el trabajo se realiza precisamente la *universalidad* específica humana” (Ibíd.), de ahí que la objetivación sea “esencialmente actividad «social» y el hombre que se objetiva es esencialmente hombre «social»” (pág. 92). Este análisis del *fenómeno del trabajo* en términos de *actividad vital* permite a Marx conjugar dos conceptos históricamente contrapuestos en la tradición filosófica, a saber, “historia” y “naturaleza”. Marcuse se hace cargo de ello cuando, interpretando la famosa frase de Marx «la historia es la verdadera historia natural del hombre», escribe:

“Y en la historia «surge» no solo el hombre, sino también la «naturaleza», en tanto que ella no es algo ‘exterior’ separado del ser humano, sino que pertenece a la objetividad del hombre apropiada y superada por él: la ‘historia universal’ es ‘el devenir de la naturaleza para el hombre’” (pág. 93).

⁴ Marcuse, H.: *Ibíd.*, págs. 123-184.

Pues, ciertamente, según afirma Marcuse, solo después de esta consideración “se torna comprensible la definición del hombre como un ser genérico «universal» y ‘libre’” (Ibid.). Ahora bien, si este análisis –en términos ontológico-fenomenológicos– nos muestra al *trabajo* como “expresión real de la libertad humana”, hasta el punto que en “el trabajo el hombre deviene libre, en el objeto de su trabajo se realiza libremente a sí mismo” (pág. 94), como algo *esencial* al ser humano, y constatamos que, por el contrario, la sociedad capitalista y las condiciones de vida y de trabajo que esta efectivamente impone implica una “alienación” del ser humano, puesto que en ella “esencia y existencia se separan entre sí” (pág. 98), la conclusión de Marcuse no puede ser más que la siguiente:

“[L]a unificación de ambas como realización fáctica es la *tarea* propiamente libre de la praxis humana, entonces, donde la facticidad ha progresado hasta la completa *inversión* de la esencia humana, la *superación radical* de esa facticidad es la tarea por antonomasia” (Ibid.).

En esta *inversión* de la esencia humana residirá, prosigue Marcuse, “el impulso implacable de la fundamentación de la revolución radical”, dado que “en la situación fáctica del capitalismo no se trata solo de una crisis económica o política, sino justamente de una catástrofe del ser humano”, de ahí la necesidad de una “*revolución total*” y el rechazo, por principio, de “*toda reforma*” (págs. 98-99).

Sin poder entrar aquí más a fondo en los análisis que va desplegando Marcuse a lo largo de su recensión de los *Manuscritos*, baste señalar que ella nos ofrece una interesante reinterpretación de la noción de *alienación* y *trabajo alienado* (pág. 100 y págs. 107 y ss.), de las categorías de «dominio y servidumbre» (págs. 110 y ss.), de la comprensión del *ser social* en relación con el individuo (pág. 105), del auténtico significado de la “*revolución comunista*” (págs. 103-104) y la relación de esta con la *propiedad*, que no sería una mera negación de la misma, sino solo de la “*propiedad privada*” en pro de la “«*propiedad verdaderamente humana*»” entendida como “*apropiación universal*”, esto es, como “una categoría que comprende la relación libre y universal del hombre respecto al mundo objetivo”, no ya en términos *económico-jurídicos*, sino “que emancipa» *todos* los sentidos humanos; el hombre *completo* se siente en el mundo objetivo *completo*, en cuanto «su obra y su realidad», en su casa” (Ibid.). Solo desde este enfoque podemos comprender, mantiene Marcuse, “el nuevo «*método*», que abre nuevos caminos, de la teoría marxiana” (pág. 106) y entender, en definitiva, cómo

“[L]a teoría que surge a partir de la crítica y fundamentación filosóficas de la economía política se muestra como una *teoría práctica*, como una teoría cuyo sentido inmanente (promovido por el carácter de su objeto) es una determinada praxis; solo una determinada praxis puede resolver las tareas más propias de la teoría” (págs. 111-112).

En el siguiente texto publicado en este volumen, el ya referido “Sobre los fundamentos filosóficos del concepto científico-económico de trabajo” de 1933, profundiza Marcuse en el planteamiento anterior apropiándose de la noción ontológica de trabajo extraída de los *Manuscritos* de Marx, y recurriendo también a la noción de “*apuro vital*” [Lebensnot] expuesta por Friedrich von Gottl-Ottlilienfeld para mostrar el carácter de “indigencia” [Bedürftigkeit] originario e insuperable del hombre, lo cual, de nuevo, retrotrae la problemática económica a la filosófica (cfr. págs. 144-147).

Se trata, en definitiva, de un análisis del *acontecer* humano como esencialmente histórico al hilo del *fenómeno del trabajo*, que nos muestra la praxis humana como “trabajo de y en lo presente mediante la «superación» transformadora del pasado en la preocupación anticipadora del futuro” (pág. 156). Quizás sea esta última frase donde mejor quede recogida la *reformulación* que Marcuse realiza tanto de la noción heideggeriana de *historicidad* como de *cuidado* [Sorge] a la luz del concepto marxiano de trabajo, puesto que coloca al hombre “dentro de la situación completamente concreta de la historia, se confronta con su presente, asume su pasado, trabaja en su futuro” (pág. 154).

A partir de aquí puede comprenderse también, continúa Marcuse, la “legalidad inmanente propia” del pasado (pág. 150), que se nos muestra en *objetividades* tales como el “paisaje abierto al tráfico, el campo cultivado, la mina abierta, la fábrica puesta en funcionamiento, la ley promulgada, la constitución puesta en vigor” (Ibíd.), y que constituyen el *mundo objetivo* que goza, desde esta perspectiva, de una cierta “independencia”, de “una legalidad del aparecer propia” (Ibíd.). Sin embargo, insiste Marcuse –en clave genuinamente fenomenológica– en que ese *mundo objetivo* solo acontece en el *mundo histórico*, en el “tiempo vital histórico” (pág. 155), pues: “El mundo objetivo del hombre es la realidad de la vida objetivada” (pág. 153). Sin poder ocuparnos aquí más detalladamente de ello, baste citar al menos el análisis que Marcuse realiza de la “división del trabajo” (págs. 163 y ss.) y la constitución de “la relación fundamental entre *dominio* y *servidumbre*” (págs. 167 y ss.)

que desemboca en una *alienación* no solo de la esfera laboral, sino también del “tiempo libre” y la vida humana en su conjunto (cfr. págs. 170 y ss.).

Hasta aquí la exposición de los dos textos centrales de este volumen que, como comentábamos al comienzo, suponen la *culminación* del proyecto de síntesis entre fenomenología y materialismo dialéctico –si bien aún pendiente, como señalaba Marcuse, del desarrollo de una *ontología del hombre* a partir del método logrado. Sin embargo, todo este proyecto filosófico queda *interrumpido* poco después, cuando Marcuse se ve obligado a abandonar Alemania en dirección a Ginebra huyendo del nazismo. Desde allí escribe, ese mismo año de 1933, los dos textos que completan este volumen, “Filosofía del fracaso. La obra de Karl Jaspers”⁵ y “La filosofía alemana entre 1871 y 1933”⁶.

A estos añade José Manuel Romero, como apéndices, tres importantes documentos que no dejan lugar a dudas de la relación entre Marcuse y Heidegger, tanto filosófica como personal, después de hacerse pública la vinculación de este último con el régimen nazi. Se trata de un intercambio epistolar mantenido entre ambos en 1947-1948⁷, donde Marcuse reprocha duramente a Heidegger que “Usted no ha denunciado públicamente ni uno solo de los actos e ideología del régimen”, así como el “dejarse engañar sobre un régimen que ha asesinado a millones de judíos simplemente porque eran judíos” (pág. 208). Sin embargo, la respuesta de Heidegger no satisface a Marcuse, quien se lo hace saber en su última carta, fechada el 13 de mayo de 1948. Varios años después, en una entrevista titulada “La política de Heidegger. Una entrevista con Herbert Marcuse realizada por Frederick Olafson” (1977)⁸, Marcuse repasa y valora retrospectivamente su relación personal y filosófica con Heidegger, el alcance de su primer proyecto filosófico, su visión de la filosofía existencial entonces y ahora (en 1977), refiriéndose también a la figura de Jean Paul Sartre y, por supuesto, a la relación entre la filosofía de Heidegger y su intrínseca relación o no con el nacionalsocialismo, cuestión que para Marcuse se tornó más clara *ex post*, es decir, a partir de 1933 (cfr. págs. 220 y ss.). Finalmente, y como tercer apéndice, encontramos un breve texto, también de 1977, titulado significativamente “Decepción”⁹, que concluye con estas duras palabras en relación

⁵ Ibid., págs. 173-184.

⁶ Ibid., págs. 185-203.

⁷ Ibid., págs. 207-213.

⁸ Ibid., págs. 215-228.

⁹ Ibid., págs. 229-230.

con el apoyo de Heidegger al régimen de Hitler: “creo que un filósofo no se puede permitir un «error» tal sin desautorizar su propia y genuina filosofía” (pág. 230).

Una vez que poseemos el panorama completo, de principio a fin, de la relación tanto filosófica como personal entre Heidegger y Marcuse, resultan más comprensibles aún los dos textos que restan por comentar. El primero es la reseña de la obra de Karl Jaspers, *Filosofía* (1933), donde Marcuse, tras haber expuesto someramente la “fuerza de la obra de Jaspers” (pág. 179), pasa enseguida a criticar todo su planteamiento filosófico, crítica que alcanza también a Heidegger –si bien Marcuse advierte de los distintos sentidos que las categorías ontológicas poseen en uno y otro filósofo, a pesar de que ambos empleen los mismos conceptos, pues en Jaspers estos adquieren “un sentido «ético»” (pág. 181). En cualquier caso, y en línea con la crítica ya esbozada en su primer artículo de 1928, denuncia Marcuse que precisamente “en el concepto de historicidad se desvela la ahistoricidad de la filosofía de la existencia” (pág. 183)¹⁰. Finalmente, en el breve texto sobre “La filosofía alemana entre 1871 y 1933”, también de 1933, expone Marcuse de un modo casi esquemático las principales corrientes filosóficas configuradas entre las citadas fechas, así como sus más importantes representantes. Estas serían, a su juicio, el neokantismo (págs. 186 y ss.), el renacimiento del nuevo hegelianismo (págs. 192-193), la fenomenología (págs. 193-200), destacando las figuras de Edmund Husserl, Max Scheler y Heidegger y, finalmente, expone Marcuse lo que a su juicio acontece como “La disolución de la filosofía burguesa en un realismo heroico-racista” (págs. 200-203). Este proceso se resume para Marcuse como sigue: “las bases del idealismo trascendental restablecidas por el neokantismo y por la misma fenomenología de

¹⁰ José Manuel Romero señala en su Introducción que Marcuse, al calificar la problemática de Heidegger como «ontológico-trascendental» está lanzando contra su enfoque una doble crítica: en primer lugar, por su carácter *trascendental* (crítica expuesta ya en 1929) y, en segundo lugar “se añade ahora la objeción de tener un carácter *ontológico*. Esto constituye una clara novedad para la que no hay precedentes en los textos anteriores de Marcuse” (pág. 38). Esta aguda e interesante observación de José Manuel Romero nos plantearía, a mi juicio, la siguiente cuestión: ¿está rechazando Marcuse *todo* planteamiento ontológico –en general– o solo el enfoque ontológico tal y como es articulado por Heidegger, Jaspers y la “filosofía de la existencia” tal y como la entiende Marcuse? La importancia de la cuestión reside, según me parece, en que si nos decantamos por la primera opción, Marcuse estaría rechazando no solo su vinculación y afinidad con el enfoque ontológico de Heidegger –lo cual es comprensible a estas alturas–, sino que estaría desactivando también toda la fuerza de su argumentación expuesta en su interpretación de los *Manuscritos* de Marx (el artículo de 1932) y, del mismo modo, de su último texto, escrito poco antes en Friburgo, sobre el *concepto ontológico de trabajo*. En cualquier caso, sea cual fuere la posición de Marcuse al respecto, tanto el texto de 1932 como el citado de 1933 conservaría –en mi opinión– toda su fuerza, vigencia y validez, si bien entendido desde la fenomenología de Husserl, y no ya desde el énfasis *ontológico* en términos heideggerianos. Diremos algo sobre esto más adelante.

Edmund Husserl –hablaremos de ello más tarde– son minadas por las corrientes antirracionalistas: la filosofía vitalista, el existencialismo, el historicismo, la metafísica intuicionista” (págs. 185-186).

De este modo establece Marcuse –según el esquema expuesto– una estrecha relación entre algunas de estas corrientes filosóficas y el ascenso de “la nueva ideología del capitalismo monopolista” (pág. 195) o, en otros términos, de “la ideología racista” (Ibíd.). En definitiva, y retomando nuestro hilo conductor en relación con Heidegger, la ontología y la fenomenología, concluye Marcuse:

“Pero a este impulso de la filosofía hacia la historicidad se opone la tendencia trascendental exigida por la idea de la fenomenología y de la ontología: la analítica «existencial» de Heidegger se desvía del hombre concreto y se orienta hacia la existencia humana *en general*, en la neutralidad de su esencia ontológica” (pág. 199).

Con estas palabras, y tras haberse incorporado en 1933 al *Institut für Sozialforschung* bajo la dirección de Max Horkheimer –recomendado precisamente por Husserl–, Marcuse interrumpe sus proyectos filosóficos iniciados en 1928 y concluye así su primera etapa filosófica.

3 Algunas breves consideraciones

Para completar mi exposición de los textos del primer Marcuse me gustaría finalizar expresando dos breves consideraciones, que no pueden ser aquí más que prácticamente mencionadas, pues ambas requerirían por sí mismas un amplísimo y profundo estudio. Pero creo conveniente, insisto, enunciarlas al menos brevemente.

La primera tiene que ver con la noción de *fenomenología* que maneja Marcuse en todo este primer período, y esta no es otra que la *hermenéutica fenomenológica de la existencia* expuesta por Heidegger tanto en *Ser y tiempo* (1927) como en las lecciones que impartió durante la década de los años 20¹¹. Como bien advierte Marcuse, ya desde 1928, el enfoque ontológico heideggeriano sienta las bases, a partir del fenómeno de la *historicidad*, en tanto que constitutivo del ser humano (*Dasein*) y del *ser social* (el *acontecer histórico*), para fundamentar la posibilidad ontológica y la necesidad inherente de la praxis transformadora (revolucionaria) de la sociedad vigente

¹¹ Martín HEIDEGGER, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Alianza: Madrid, 1999.

(cfr. “Contribuciones...”, ed. cit. p. 114). Ahora bien, para Marcuse, este enfoque no podía más que resultar insuficiente, pues, como reprochará después a Heidegger –y a toda la filosofía existencial– desatiende la *histórica concreta*, la *facticidad constitutiva* del ser humano, que queda relegada a un segundo plano (óntico). En esta situación *dilemática* encuentra Marcuse en la noción de *trabajo*, comprendida originariamente como «actividad vital» humana, el *punte necesario* entre lo ontológico y lo óntico o, como lo encuentra expresado en los *Manuscritos* de Marx, entre *naturaleza* e *historia*. Y es que, como no puede ser de otra manera, insiste Marcuse en que el *Dasein* que *trabaja* es necesariamente un *ser corpóreo*, pero no solo *cósico* –entendido como *mero cuerpo físico*–, sino un *cuerpo viviente intencional* que, justamente por serlo, *constituye intencionalmente ámbitos de sentido* en la *naturaleza*, esto es, *instaura* configuraciones históricas concretas que se van *sedimentando* en Instituciones, hábitos, formas de vida, etc. El *trabajo humano*, efectivamente, hace al ser humano *histórico*. Todo esto, sin embargo, es lo que Marcuse echa en falta en Heidegger, y lo encuentra en Marx. Esta crítica profunda, como hemos expuesto, se extiende tanto a Jaspers –figura más representativa de la filosofía de la existencia– como a Edmund Husserl, fundador de la fenomenología. Ya hemos citado las duras palabras de Marcuse contra estas corrientes.

Sin embargo, en lo que a Husserl respecta, las palabras de Marcuse solo resultan comprensibles en el marco de su contexto histórico-filosófico, esto es, pronunciadas desde un total desconocimiento de la obra de Husserl. Si Marcuse hubiese conocido, por ejemplo, las lecciones de Husserl de 1910, *Problemas fundamentales de la fenomenología*¹², o el segundo tomo de *Ideas*¹³, donde se aborda el problema de la *intersubjetividad* al hilo de la *corporalidad*, y se concibe al ser humano como “sujeto de hábitos”, como “persona”, como “constituyente” de sentido en la historia, entonces, los *Manuscritos* de Marx no le hubiesen obligado a renunciar a la *fenomenología*, sino que, por el contrario, le hubiesen permitido constatar y justificar su intuición filosófica inicial, a saber, la intrínseca relación entre ambos enfoques. Pero todos estos escritos permanecieron inéditos hasta hace unas décadas, al igual que se desconoce que Husserl se encontraba desde 1917 en Friburgo impartiendo con-

¹² *Husserliana* XIII (1973), págs. 111-235. Existe traducción al castellano de estas *Lecciones* a cargo de Javier San Martín y César Moreno: Edmund HUSSERL, *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Alianza: Madrid, 1994.

¹³ *Husserliana* IV (1952). Existe una traducción al castellano de Antonio Ziriñ: Edmund HUSSERL, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

ferencias sobre ética y el ideal del ser humano en Fichte, es decir, mucho antes de los años treinta. Para esta vertiente ético-práctica de la fenomenología de Husserl resultan decisivos tanto estos textos como los escritos en 1922-1924, traducidos al castellano bajo el título *Renovación del hombre y de la cultura*¹⁴, donde se afronta la Historia –y no solo la historicidad– sacudida por la Primera Guerra Mundial. Esta motivación ético-práctica recorre la fenomenología de Husserl de principio a fin, y *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (1936) no es más que la última expresión de la misma.

Afortunadamente, la tarea abandonada por Marcuse fue continuada posteriormente por otros fenomenólogos, pero no ya desde la óptica *ontológica* de Heidegger, sino desde los textos inéditos de Husserl –su legado, como es sabido, está conformado por alrededor de cincuenta mil manuscritos¹⁵. Uno de los discípulos de Husserl, Ludwig Landgrebe, escribió el siguiente texto en 1977 poniendo en relación ambos enfoques, y remitiéndose precisamente a los *Manuscritos* de Marx: “El problema de la teleología y de la corporalidad en la fenomenología y en el marxismo”¹⁶. En esta misma línea cabe mencionar los trabajos de Tran Duc Thao (1951)¹⁷ o, posteriormente, de Javier San Martín (1994)¹⁸, de modo que no estamos en absoluto ante un proyecto extemporáneo.

Sin querer especular aquí sobre qué hubiese sucedido si Marcuse se hubiese acercado *al otro filósofo de la Selva Negra* –pues los tres estaban en Friburgo por esas fechas–, sí debemos empero situar la crítica de Marcuse a la *fenomenología* en su debido lugar y contexto histórico. No olvidemos, además, que desde 1925, tras su marcha a Marburgo, Heidegger se distancia expresamente de Husserl y critica abier-

¹⁴ *Husserliana* XXVII (1988). Existe traducción al castellano de Agustín Serrano de Haro: Edmund HUSSERL, *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*, Anthopos: Madrid, 2012.

¹⁵ Cfr. por ejemplo la web del Archivo Husserl de Lovaina, que ofrece una amplia información al respecto, así como de los materiales aún inéditos: <https://hiw.kuleuven.be/hua/editionspublications>.

¹⁶ Ludwig LANDGREBE, “Das Problem der Teleologie und der Leiblichkeit in der Phänomenologie und im Marxismus”, en *Phänomenologie und Marxismus*, vol. 1, ed. B. Waldenfels, J. M. Broekman & A. Pazanin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, págs. 71-104. Próximamente aparecerá una traducción al castellano a cargo de Noé Expósito Roperó y revisada por Javier San Martín en *Acta Mexicana de Fenomenología. Revista de Investigación filosófica y científica* (2016).

¹⁷ Tran DUC THAO, *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, Paris: Minh-Tan, 1951. Existe traducción al castellano de Raúl Sciarretta: Tran Duc Thao: *Fenomenología y materialismo dialéctico*, Buenos Aires: Lautaro, 1959.

¹⁸ Javier SAN MARTÍN, *La fenomenología como teoría de una racionalidad fuerte*, Madrid: UNED, 1994.

tamente tanto su filosofía como su método fenomenológico –aunque esto es ya otra cuestión¹⁹.

La segunda breve consideración atañe al papel de la *Antropología filosófica* en la actualidad. Sin poder profundizar en ello, baste únicamente señalar que estos textos de Marcuse nos muestran, según me parece, la intrínseca y necesaria relación entre filosofía y antropología filosófica o, en palabras de Marcuse, la necesaria “ontología del hombre” (pág. 147) tanto para articular la crítica como la fundamentación de las demás ciencias particulares. Esta tesis, defendida actualmente por autores como Ernst Tugendhat o Javier San Martín (2015)²⁰, postula la necesidad de concebir, en palabras del primero, la “Antropología como Filosofía Primera” (2006)²¹, pero no ya desde un planteamiento relativista cultural, sino desde un enfoque fenomenológico al hilo de pensadores como Husserl, José Ortega y Gasset o Eugen Fink, según nos muestra el segundo. Esta necesidad de confrontar las ciencias particulares, y su posible pretensión de legitimar e instaurar su dominio metodológico e ideológico más allá de su ámbito de validez, es lo que Marcuse comprendió desde muy temprano al entablar un diálogo crítico con la sociología de la época y, posteriormente, con la economía política. De ahí la necesidad de *reconducir fenomenológicamente* las realidades históricas, es decir, las ciencias particulares, las Instituciones y Leyes vigentes, a la “*actividad vital humana*” decía Marcuse o, en palabras de Husserl, al *mundo de la vida*.

De este modo, la tarea de una antropología filosófica tal no sería otra que abordar y legitimar filosóficamente este *ámbito fenomenológico trascendental* para poder articular, frente a otras *explicaciones* y concepciones reduccionistas del ser humano, una visión de este como *realidad personal* –no como mera existencia *físico-corpórea* ni como conjunto de *categorías formales vacías*–, sino como *ser cultural* que vive, trabaja, actúa y sufre *corporalmente* en una situación histórica concreta. Esta preocupación y motivación ético-práctica es la que guía, según hemos visto, todos los escritos de Marcuse desde 1928 hasta 1933. No es otro el caso de Marx, como tampoco lo es el de Husserl. Entiéndase, pues, estas breves consideraciones, no como una

¹⁹ Me permito remitir al lector interesado a mi trabajo “El método fenomenológico en los *Seminarios de Zollikon* de Martin Heidegger” en *Differenz, Revista Internacional de Estudios Heideggerianos y sus derivas contemporáneas*, Número 2, 2016, págs. 35-49, disponible en:

<http://institucional.us.es/differenz/uploads/differenz/numero-2/exposito.pdf>.

²⁰ Javier San Martín, *Antropología Filosófica II. Vida humana, persona y cultura*, Madrid, UNED, 2015.

²¹ Tugendhat, E.: “Antropología como Filosofía Primera” en: *Thémata. Revista de Filosofía*, Número 39, 2007, págs. 39-47. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art3.pdf>.

crítica contra Marcuse y su limitado conocimiento de la fenomenología de Husserl –lo cual resulta ya poco interesante–, sino justamente todo lo contrario: como una incitación, en la cual me incluyo, a repensar y recuperar su proyecto filosófico a la luz de los desarrollos teóricos logrados desde entonces, tanto por parte de la corriente fenomenológica como por la marxista.

Noé Expósito Roperó
nexposito@fsof.uned.es

José Manuel ROMERO (ed.), *Immanente Kritik heute. Grundlagen und Aktualität eines sozialphilosophischen Begriffs*, Bielefeld: Transcript, 2014, 200 págs.

El filósofo José Manuel Romero recoge en el volumen *Immanente Kritik Heute: Grundlagen und Aktualität eines sozialphilosophischen Begriffs* (2014) una serie de contribuciones que, tomando como referencia el concepto de crítica inmanente, tal como ha sido desarrollado en la tradición de izquierdas hegeliana –y más concretamente en la llamada Teoría Crítica de la Escuela de Fráncfort–, pretenden explorar, extender o reformular el significado de este concepto central, así como preguntarse por su posibilidad en nuestro presente (Maiso)¹. A diferencia de otras formas de crítica social, la crítica inmanente mide la realidad social a partir de elementos que son constituyentes de esta misma realidad con el objetivo de contribuir al desarrollo de sus potencialidades (Romero, Herzog, Kozlarek). Puesto en términos hegelianos, este tipo de crítica se da como tarea mostrar el contraste entre la realidad y su concepto, es decir, entre la evolución fáctica de los fenómenos socio-históricos y el potencial de su desarrollo racional. Como decía Marx, la crítica tiene que contribuir a transformar la realidad a través del desarrollo de “nuevos principios para el mundo a partir de los principios del mundo”². La Inmanencia de la crítica social facilita que ésta se ponga al servicio de una praxis transformadora puesto que lejos de imponer principios abstractos sobre la realidad social, ésta toma como referencia las normas o principios que en un cierto sentido los actores sociales ya aceptan y que por tanto tienen un poder motivador sobre estos últimos (Stahl).

Haciendo pues referencia a sus orígenes en la tradición hegeliana de izquierdas podemos identificar un concepto general de crítica inmanente compartido por varios de los autores que participan este volumen. Sin embargo, como veremos, las contribuciones aquí presentadas muestran la falta de acuerdo fundamental entre distintas concepciones de la crítica inmanente como forma central de la crítica social. Partiendo de diferentes disciplinas como son la filosofía, la sociología o la teoría de los medios de comunicación, la mayoría de contribuciones comparte una estrategia argumentativa similar: después de una reconstrucción crítica de concepciones académicamente establecidas de la crítica inmanente que pone de manifiesto sus limitaciones, los autores esbozan concepciones alternativas que logren supe-

¹ Cuando hablemos de las ideas del volumen en su conjunto, haremos referencia entre paréntesis – como por ejemplo: “(Maiso)” – a los autores que mejor representan o que tratan explícitamente las ideas que queremos exponer.

² Karl MARX, “Brief an Arnold Ruge vom September 1843”, en *Marx Engels Werke*, vol. 1, Berlin: Dietz, 1970, págs. 343-346, trad. J.S.

rar las dificultades esbozadas. En varios casos ello se hace posible mediante la recuperación de modelos "olvidados" procedentes de la tradición francfortiana (Salonia, Voirol, Zamora, Romero), mientras que en otros se buscan recursos conceptuales en otras tradiciones de pensamiento como son la concepción de prácticas sociales de Ludwig Wittgenstein (Stahl) o el análisis del discurso de Michel Foucault (Herzog). Además, algunas de las contribuciones consideran que las concepciones dominantes deben de ser complementadas o adaptadas (Herzog, Kozlarek) mientras que otros autores elaboran sus tesis a partir de un rechazo de éstas más o menos radical (Zamora, Heins). Debido a la centralidad que la idea de crítica inmanente tiene en la forma en la que la tradición de la Teoría Crítica se entiende a sí misma, lo que está en juego para muchos de los autores que participan en este volumen es nada más y nada menos que la forma en *la que debemos concebir hoy la tarea de una teoría crítica de la sociedad, tanto en su versión filosófica como en sus ramificaciones disciplinarias*.

En su capítulo introductorio José M. Romero nos ofrece un análisis histórico y conceptual que permite situarnos en los debates actuales sobre crítica inmanente. Después de situar el origen del método inmanente en la tradición hegeliana y marxista, Romero esboza una distinción fundamental entre tres tipos de crítica inmanente: los dos primeros corresponden a modelos que dominan en la filosofía social-crítica actual, y el tercero es presentado como una alternativa propia capaz de superar los déficits que sufren aquellos. Romero atribuye el primer modelo a autores como Michael Walzer, así como a Boltanski y Chiapello y a Axel Honneth, los cuales ofrecen versiones algo más sofisticadas y, sobre todo, menos ligadas a las premisas comunitaristas del primero. Este modelo consiste en la operacionalización de las normas y valores generalmente aceptados en una sociedad con el objetivo de medir la realidad social en función de estas mismas normas y valores. De esta forma, según Romero, este tipo de crítica imposibilita una crítica más fundamental que no afecta tan sólo la realidad socio-histórica sino también a las normas y valores que hemos aceptado como propios. El caso de Honneth ocupa un lugar especial en su crítica al primer modelo: según Romero, el modelo de crítica Inmanente del filósofo alemán corre el riesgo de caer en "el reforzamiento del marco institucional existente" (Romero 19, trad. J.S.) ya que en su obra se toman algunas de las instituciones existentes como portadoras de los valores que como críticos debemos operacionalizar. Para Romero, Honneth intenta ir más allá de la mera aceptación de la facticidad socio-histórica en la que corre riesgo de caer a través de la opera-

cionalización del método hegeliano de la reconstrucción racional. Éste consiste en ver en las instituciones sociales la expresión de la realización de la razón moral. Sin embargo, la estrategia de Honneth no resulta convincente ya que éste se va obligado, para no caer en el riesgo del conservadurismo –tema recurrente a lo largo del volumen– a aceptar una concepción evolucionista del desarrollo histórico que Romero considera particularmente problemática –aunque lamentablemente no exponga las razones de por qué ello es así.

El segundo modelo de crítica inmanente es representado por autores como Karl Marx, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y –actualmente– por Rahel Jaeggi. Para Romero estos autores conciben la crítica inmanente como una crítica de la ideología. La tarea de la crítica consiste en mostrar no sólo que la realidad socio-histórica no coincide con los principios generalmente aceptados en una sociedad, sino que su realización queda imposibilitada por la propia estructura de la sociedad. Los valores y normas aceptados juegan para estos autores un papel ideológico, ya que sirven para legitimar el orden social existente. Según Romero, estos autores no ponen en duda la promesa de emancipación que albergan los valores y normas aceptadas (por ejemplo: justicia, libertad, solidaridad), sino que apuntan a la imposibilidad de su realización dentro del marco institucional en el que nos encontramos.

Según Romero ninguno de estos dos modelos de crítica inmanente ofrece recursos suficientes para encarar dos “desafíos” (Romero 21) actuales: el primero tiene que ver con la conexión de la crítica con la praxis política y se refiere a la necesidad de poder pensar la transformación de la sociedad no solo en términos reformistas sino en los términos más radicales de una constitución nueva de las instituciones sociales. El segundo concierne la posibilidad de las clases dominantes adopten una actitud cínica ante los valores y las normas que la sociedad toma como referentes: según Romero la presencia de esta actitud tendría un efecto neutralización de la crítica en la práctica, ya que los valores que ésta toma como referencia no son defendidos de forma sincera por los miembros de la sociedad. Con ello, la apelación de la crítica inmanente a los valores cínicamente aceptados carecería de poder de convicción y motivador para una praxis social transformadora.

Finalmente, un tercer modelo de crítica inmanente parece poder encarar estas dos dificultades mencionadas. Este modelo toma como referencia no las normas y valores aceptados en la sociedad sino las “posibilidades históricas” (Romero 22) de “abolición de las relaciones de explotación y dominación de una sociedad” (Ro-

mero 22, trad. J.S.): Romero toma como ejemplo el principio de satisfacción de las necesidades básicas como un principio no institucionalizado (es decir, para el que el primer modelo no puede dar cuenta) o componente de la ideología dominante (contra el segundo modelo), que además es incompatible con la sociedad moderna capitalista, pero que, sin embargo, se encuentra encarnado en la opinión de una parte importante de la sociedad (movimientos, organizaciones, sectores de opinión) y constituye una posibilidad *real* –en el sentido de Ernst Bloch– de transformación social. Según Romero, una crítica inmanente que toma como referencia este tipo de principios adquiere un “grado más alto de radicalidad” ya que no presupone la homogeneidad de los principios socialmente válidos, sino que parte de principios que coexisten en liza y con ello pone en duda la coherencia y homogeneidad del marco institucional dado. Además, puesto que estos principios “alternativos”³ no corresponden a aquellos institucionalizados, los primeros tienen la capacidad de poner en duda la validez del orden institucional en su conjunto. Finalmente, esta tercera forma de crítica inmanente parece mejor preparada que las dos primeras para enfrentarse a la cuestión del cinismo de las élites. Eso es así debido a la instancia destinataria de la crítica: este modelo no intenta convencer a las clases dominantes de las bondades de la realización de un principio que ellas mismas aceptan, sino que quiere reforzar el frente opuesto, y con ello la capacidad de presión social que tienen aquellos que sufren.

Para Titus Stahl, las dificultades a las que se enfrentan los modelos existentes de crítica social como crítica inmanente no son tanto la falta de radicalidad –Stahl no duda de que una crítica correspondiente al primer tipo pueda requerir cambios radicales de las instituciones sociales–, sino que conciernen a la definición del estatus ontológico, epistémico y justificativo de las normas inmanentes que constituyen la base de la crítica social. Resolver estas cuestiones resulta tanto más acuciante, cuando la crítica inmanente considera que su poder motivador – es decir, su capacidad de estimular una praxis emancipatoria por parte de los participantes en prácticas sociales – reside en su referencia a las normas que los mismos agentes en un cierto sentido ya aceptan. Sin embargo, para Stahl lo que está en duda es precisamente cómo hay que entender esta última expresión, puesto que ello determina la manera en que la crítica social debe entender su tarea. Aquí Stahl distingue un modelo hermenéutico de otro orientado hacia las prácticas sociales. Según

³ Aunque Romero no hace uso de este término, nos parece que éste capta el valor que el autor quiere dar a la contraposición entre principios inmanentes.

el primer modelo, aquello que la crítica social debe tomar como referencia son las diferentes interpretaciones que siempre hacemos de las normas que nos son comunes. Según este modelo, el papel de la crítica social consiste principalmente en ofrecer nuevas interpretaciones que de alguna manera muestren la insuficiencia de las interpretaciones existentes. La crítica tiene como función dar a los miembros de una comunidad la oportunidad de extender el sentido potencial de las normas que, en su interpretación parcial o restringida, siempre ya están aceptando. Este modelo, representado por M. Walzer, Ch. Taylor y, en parte, por A. Honneth, es desechado por parte de Stahl por su incapacidad de ofrecer criterios suficientes que permitan distinguir entre interpretaciones en contienda y/o trascender las interpretaciones existentes.

Stahl presenta un segundo modelo, representado por Habermas y, parcialmente, Honneth, según el cual, aquello que la crítica social inmanente toma como referencia no son las interpretaciones de nuestras normas comúnmente aceptadas sino las normas que actualizamos en nuestras diferentes prácticas. Como cabría esperar, esta posición no está libre de dificultades, ya que tanto la referencia a la normatividad comunicativa (Habermas) como a las experiencias de desprecio moral (Honneth) deja sin resolver la cuestión de por qué la crítica social debe tomar en cuenta precisamente estas formas de normatividad y no otras pertenecientes a otras esferas de acción como, por ejemplo, las inmanentes al mercado. Tomando como referencia la obra de Ludwig Wittgenstein y a Robert Brandom, Stahl intenta dar una visión más amplia de la normatividad inmanente de las prácticas sociales, que no excluya a priori a ninguna esfera de acción social. A través de una compleja argumentación, Stahl muestra que las normas inmanentes a las prácticas que constituyen la referencia de la crítica social representan un tipo de reglas de interacción presentes cuando los participantes en las mismas prácticas se encuentran en una relación de reconocimiento mutuo de su autoridad evaluativa, es decir, cuando aquellos que participan en las prácticas sociales se reconocen recíprocamente como intérpretes y realizadores legítimos de esas normas.

Con ello, la crítica social se apoya en normas que constituyen la praxis social, pero que son capaces de trascender las reglas explícitamente aceptadas o tácitamente puestas en práctica por los actores. Frente a otras alternativas, esta forma de crítica social inmanente tiene la ventaja de dar cuenta de los conflictos existentes entre normas inmanentes a las prácticas sociales de una misma sociedad –por ejemplo: entre prácticas del mercado y prácticas de la solidaridad. Con ello se evita una

visión unitaria –y ficticia– de la dimensión normativa de nuestras sociedades y se permite el diagnóstico de incompatibilidades normativas. Frente a estas incompatibilidades –que también quedan ejemplificada en la existencia de normas Inmanentes sexistas o racistas en nuestras prácticas– Stahl niega que una teoría crítica tenga que ofrecer una fundamentación definitiva sobre la “bondad” de las diferentes normas en liza. Al contrario: “la estrategia de la crítica inmanente no sirve primariamente para encontrar normas correctas, sino en mostrar, que determinadas normas, aceptadas por el crítico o la crítica tienen una base en la realidad social” (Stahl 54, trad. J.S.).

Los textos de Michele Salonia y Olivier Voirol toman como referencia la obra de Benjamin, la cual consideran que nos ofrece alternativas a modelos de crítica dominantes en la filosofía (Salonia) y en la teoría de los medios de comunicación (Voirol). Sin embargo, ambos autores difieren en gran medida en la manera en la que la recepción de la obra de Benjamin puede contribuir a elaborar una noción satisfactoria de crítica social en general. Para Salonia, Benjamin nos ofrece un modelo de crítica como “interrupción” (*Unterbrechung*) de nuestras prácticas que va más allá de la idea de crítica inmanente. Según Salonia, la interrupción crítica en tanto que forma de violencia ejercida contra la continuación fluida de prácticas sociales produce un efecto de distanciamiento que nos permite reflexionar no sólo sobre nuestras prácticas sino sobre los principios, normas o valores que las constituyen. Se trata de algo que, según el autor, la crítica inmanente no puede hacer puesto que son precisamente estos principios, normas o valores lo que ella presupone como estándar de evaluación de las prácticas que son objeto de la crítica. Siguiendo esta reflexión, el modelo benjaminiano de crítica como interrupción permite dar mejor cuenta del carácter moral de los sujetos que son apelados por parte de la crítica. Ello es así porque la crítica inmanente debe siempre presuponer un sujeto racional motivado a realizar los principios, valores o normas que se ha dado a sí mismo mientras que el modelo benjaminiano profundiza en la capacidad del sujeto de apropiarse o rechazar esas mismas normas. Olivier Voirol por su parte parece seguir una estrategia muy diferente al intentar reconstruir a partir de la obra de Benjamin un modelo de crítica inmanente que sirva como alternativa a las formas tradicionales (marxistas y foucaultianos) de crítica cultural. Este modelo toma como referencia los escritos de Benjamin sobre crítica del arte y se entiende en contraposición a la idea de juicio artístico, el cual impone criterios que son externos a la obra de arte misma. Con esta imposición, el juicio artístico no per-

mite que la obra desarrolle su “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*). A pesar de ser consciente de que los productos de la industria cultural tienen que ser considerados más como documentos que como obras de arte, Voirol cree poder aplicar con algunas limitaciones el concepto de crítica inmanente al análisis de los primeros. Según Voirol, la crítica inmanente de los productos culturales tiene que mostrar que estos contienen promesas de liberación (su contenido de verdad) y que a la vez estas promesas no se cumplen a pesar de lo que pueda parecer a los que consumen esos productos. Además, la crítica tiene que desenmascarar los mecanismos codificadores encargados de producir la apariencia de la realización de su contenido de verdad. En palabras de Voirol, para una teoría crítica de los medios de comunicación “se trata de mostrar que [los productos culturales] se apoyan en formas de espera [*Erwartungen*] que son explotadas en tanto que son distorsionadas y desfiguradas” (Voirol 92, trad. J.S.).

El volumen continúa con dos contribuciones que toman como punto de referencia la obra de Th. W. Adorno y su reactualización. José A. Zamora retoma el pensamiento de Adorno para pensar un concepto de crítica inmanente que permita “pensar las relaciones capitalistas frente a su tendencia a la totalización desde el aspecto de su alterabilidad” (Zamora 106, trad. J.S.). Esta tarea es necesaria, en un contexto en el que la forma de la mercancía continua su tendencia totalizadora aun adoptando formas particulares distintas a las de los tiempos de la crítica de Adorno: así, por ejemplo, menciona Zamora la sustitución de fenómenos de subsumición por los de exclusión social o del disciplinamiento por el control que los individuos ejercen sobre sí mismos. Según Zamora, la mediación total de la mercancía que tiene lugar en la actualidad no significa una reconciliación de las contradicciones sociales, sino que lo único que hace es enmascararlas. En este contexto queda entonces un espacio para la crítica inmanente, una crítica que “debe tomar su fuerza del sistema que ella misma amenaza” (Zamora 106, trad. J.S.) y que solo puede hacerlo apoyándose en la sensibilidad natural (*natürliches Sensorium*), la cual es capaz de percibir la negatividad del sistema social, y atenta al riesgo de que la crítica termine perdiendo su capacidad perceptiva. Frente otras formas de entender la crítica inmanente que conciben la fundamentación como tarea central de una teoría crítica de la sociedad, Zamora toma como referencia un modelo que renuncia a la fundamentación (contra Habermas y Honneth) y que toma como referencia el sufrimiento social, como un “signo” de que “la totalidad social es im-

puesta ciegamente sobre los sujetos individuales y les permanece heterónoma” (Zamora 114, trad. J.S.).

Por su parte, Jordi Maiso considera que la posibilidad de la crítica (inmanente) en las condiciones de la época actual, caracterizada por el autor como una prehistoria (*Vorgeschichte*) está fundamentalmente ligada a la respuesta a la siguiente pregunta: ¿habría alguna forma de subjetividad que vaya más allá de la forma constituida por el capitalismo, que no se reduzca a la subjetividad del trabajo, el dinero y la competencia? Maiso toma como referencia el concepto de sujeto natural que encontramos en Horkheimer para apuntar a la posibilidad de efectuar algo que él denomina en varias ocasiones como el “sabotaje de un destino que con toda probabilidad nos lleva al abismo” (Maiso 138, trad. J.S.). Este sabotaje se presenta tanto más necesario cuando parece poderse prever un colapso de la sociedad en su fase más desarrollada de integración. Para Maiso, la referencia necesaria a un sujeto natural (que también encontramos en Zamora), es decir, a un sujeto que no puede ser identificado con la forma de subjetividad capitalista, muestra el papel central que debe tener el psicoanálisis para la teoría crítica. Y es precisamente esta subjetividad “todavía viva e irreconciliada” (Maiso 139, trad. J.S.) aquello que, en un contexto donde el capitalismo ha dejado de convertirse en una mera forma de producción para pasar a ser un modelo civilizatorio, ofrece, dentro de la ambivalencia entre regresión y reflexión crítica, el atisbo de una praxis transformadora.

En su contribución, Benno Herzog muestra la necesidad de un diálogo entre la crítica social inmanente representada por la teoría del reconocimiento de Axel Honneth con la tradición foucaultiana del análisis del discurso. A pesar de que, como indica el autor, a través de este diálogo podrían beneficiarse ambas corrientes, Herzog se concentra en cómo el análisis del discurso y las premisas que le acompañan podrían contribuir a la superación de algunos de los déficits sociológicos de la teoría del reconocimiento. Estos déficits conciernen sobre todo a la operacionalización de las categorías de la teoría crítica para la investigación de aquellas normas que representan el potencial normativo capaz de trascender las condiciones dadas (e injustas) y que sólo parecen ser empíricamente accesibles desde lo que Honneth llama “experiencias de desprecio” (*Missachuntserfahrungen*). Entre las dificultades que se plantean para un programa sociológico, Herzog menciona la existencia de elementos no verbales en la experiencia de desprecio, para el análisis de los cuales la teoría del reconocimiento parece no tener herramientas conceptuales necesarias. Otro problema es el de la posición de la sociología como intérprete de

la voz de los que sufren este tipo de experiencias y los riesgos de distorsión ligados a su posición social y epistémica privilegiada. Finalmente, una tercera dificultad consiste en la distinción entre formas de experiencia ligadas a reconocimiento ideológico y no ideológico, ésta ligada a la cuestión más profunda de sobre qué criterios normativos podemos apoyarnos para realizar esta distinción central. Según Herzog, estas dificultades, que afectan en gran medida tanto al Honneth de la teoría del reconocimiento como a su obra más actual, pueden verse remediadas con la introducción de la metodología del análisis del discurso desarrollada por Foucault. Así, el análisis del discurso dispone de los recursos conceptuales necesarios para pensar el desprecio en sus formas materiales y no-verbalizadas. Esta característica, junto a su capacidad de analizar la infraestructura discursiva de instituciones y prácticas, la hace adecuada para una tarea aún más importante, la cual parece que Honneth, debido a un déficit de elementos dialécticos, no puede realizar: identificar aquellos desfases entre realidad y norma que se deben, no a condiciones más o menos contingentes sino a contradicciones sistémicas, es decir, cuya superación implicaría la transformación radical (y no solo la corrección) del orden social existente. Según Herzog, la tarea de una teoría crítica inmanente consiste sobre todo en poner al descubierto este último tipo de fenómenos, cuyo paradigma es la explotación en el régimen capitalista.

En el contexto de un diálogo entre ambas tradiciones, la frankfurtiana y la foucaultiana, Herzog subraya la centralidad de la experiencia de sufrimiento como elemento de trascendencia dentro de la inmanencia. Para ambas tradiciones, la referencia al sufrimiento apunta a la capacidad individual de trascender del sistema de normas institucionalizadas y con ello nos empuja a ir más allá de ellas, siempre, sin embargo, desde la inmanencia de la experiencia empíricamente accesible. Aquí habría que pensar en la diferencias existentes entre diferentes versiones de la teoría crítica: y es que mientras que para Zamora, en clara referencia a Adorno, el sufrimiento ciertamente apunta a la experiencia de externalidad que el individuo hace de la “inmanencia total del sistema” – y con ello apunta a un más allá de este, en el caso de Honneth el sufrimiento tiene primeramente el doble rol de indicar desfases existentes entre normas –en sus interpretaciones– e instituciones y de empujar a la realidad institucional hacia la realización de esas normas a través de la lucha social. Se trata pues de formas difícilmente reconciliables de entender la “inmanencia” de sufrimiento y su promesa de trascendencia.

Volker M. Heins, por su lado, dedica su contribución a la crítica de la filosofía de Axel Honneth como modelo de crítica social inmanente. Para Heins, la tendencia al conservadurismo presente en la obra de Honneth es actualizada en muchas de sus reflexiones, algo que Heins, apoyándose en paralelismos con Edmund Burke, describe como burkeanismo de izquierdas, y que es resumido en estas palabras: “El elemento conservador plausible en la teoría de Honneth consiste por un lado en el sentimiento del peso de la realidad y de la moderación anti-utópica resultante, y por otro, en la certidumbre de disponer de criterios para juzgar la realidad que están fuertemente anclados en ella” (Heins 152, trad. J.S.). Más allá de esta cuestión común para muchos de los autores que participan en este volumen, Heins critica a Honneth no ser suficientemente inmanente, es decir, no saber ver que en las sociedades coexisten de forma compleja normas y principios que no son siempre los que podemos considerar como justos, siendo un ejemplo claro el racismo europeo y sus manifestaciones de los años treinta y cuarenta del s. XX. Con ello, Heins intentaría corregir una supuesta tendencia de Honneth a considerar como fenómeno meramente secundario y falto de explicación acontecimientos como la polarización de la sociedad francesa que siguió el caso Dreyfus de finales de s. XIX. Contra una suerte de teleologismo definido por Honneth – sobre el cual Heins dice más bien poco, el autor defiende una radicalización de la crítica inmanente que acepte como “posibilidad objetiva” (*objektive Möglichkeit*) los fenómenos antes mencionados.

Finalmente, el volumen termina con una propuesta de crítica inmanente para una modernidad globalizada. Oliver Kozlarek defiende la tesis de que una teoría crítica que se enfrenta a los desafíos de un mundo globalizado debe ir más allá del cosmopolitismo, ya que éste corre el riesgo de caer en la abstracción de las prácticas diarias locales de los actores que viven en este mundo globalizado. Y es que el cosmopolitismo consiste en una negación de estas prácticas, así como de las historias que las preceden y los valores que encarnan, más que en una forma de ver cómo a partir de estos elementos es posible la “convivencia entre seres humanos” (Kozlarek 185). Así pues, Kozlarek propone el concepto humboldtiano de “conciencia del mundo” (*Weltbewusstsein*) con el objetivo de mostrar la centralidad de la dimensión experiencial de la modernidad. Mediante esta idea, y tomando como referencia las reflexiones de Luis Villoro, el autor pretende mostrar lo que significa construir un mundo común a partir de la irreductibilidad de las experiencias normativas (de injusticia) locales. Precisamente tomar como referencia esas experien-

cias sin reducirlas ni a su valor meramente universal ni a su contenido puramente local, es lo que Kozlarek ve como elemento prometedor de la crítica inmanente desarrollada por la tradición frankfurtiana de la Teoría Crítica, especialmente por Th. W. Adorno.

Immanente Kritik heute ofrece pues al lector un amplio espectro de perspectivas sobre cómo debemos entender la tarea de una teoría crítica en los tiempos actuales. En el breve espacio que nos permite la redacción de una reseña querríamos mencionar y elaborar brevemente una cuestión central que ha sido elaborada en este volumen: frente alguno de los presupuestos centrales en la obra de Habermas y Honneth, muchos de los autores ponen en cuestión una comprensión unitaria y coherente de la normatividad inmanente que la crítica social entiende que debe tomar como referencia: Romero habla de principios normativos “alternativos” que coexisten con aquellos institucionalizados o que son explícitamente aceptados en su forma ideológica. Por su lado, Stahl habla de la necesidad de identificar las normas, a menudo contrapuestas, que coexisten en una sociedad como son, por ejemplo, las normas de solidaridad y las de mercado. En otro contexto, Heins también se refiere a la necesidad de tener en cuenta la coexistencia de normatividades contrapuestas con el fin de que fenómenos como el racismo institucionalizado no parezca surgir de la nada, sino que se muestre su enraizamiento en la cotidianeidad de las interacciones entre individuos. Finalmente, Herzog, haciendo referencia a la idea honnethiana de un reconocimiento ideológico, nos habla de experiencias de sufrimiento que se sostienen en principios existentes contrapuestos.

En todos estos autores (con excepción de Heins), la tesis de la no-unidad de la base referencial normativa de una crítica social inmanente se acompaña de una reflexión aún más profunda: dada la fragmentariedad, pluralidad o incluso potencial conflictividad entre normas o principios inmanentes, ¿de qué lado debería situarse una teoría que se comprende a sí misma como elemento transformador orientado a la emancipación social? En otras palabras: ¿cuáles son las normas que deberían constituir la base referencial de la crítica social inmanente? En este volumen nos encontramos con al menos dos tipos de estrategia diferentes de respuesta a esta cuestión, y que son planteadas en confrontación más o menos directa con la filosofía de Honneth: Primeramente, Herzog presenta la hipótesis de un principio universal que consistiría en “evitar el dolor humanamente generado” (Herzog 174, trad. J.S) y que tendría la función de criterio a la hora de tomar partido por las normas inmanentes que tienen un potencial emancipador. Creemos que, debido a

su apertura interpretativa, la formulación de esta suerte de criterio universal genera otras dificultades que una posición como la de Herzog también debería confrontar para hacer su posición convincente. En segundo lugar, Stahl afirma que la función de la crítica inmanente no consiste en “encontrar” (*finden*) las normas adecuadas entre las existentes, sino en mostrar que aquellas normas que la crítica *ya ha elegido* tienen un anclaje en la realidad social. En este sentido, la postura de Stahl se acerca, a pesar de importantes diferencias, al rechazo a la fundamentación de las normas que constituyen la referencia de la crítica inmanente como tarea propia a la teoría crítica tal como lo defiende José Antonio Zamora en su contribución. En la misma línea se sitúa Romero en su contribución, a pesar de que algunas formulaciones parezcan acercarle a la posición de Herzog.

Así pues, respecto a esta cuestión, es decir, respecto a la necesidad o no de fundamentar o justificar la toma de partido inherente al ejercicio de la crítica, y siguiendo *Immanente Kritik heute*, la crítica social inmanente se encuentra (al menos) ante tres posibilidades de futuro desarrollo: (1) estrategias reconstructivas que entienden las normas que toma como referencia como el producto de un proceso de aprendizaje histórico-normativo que sirve como fundamento de la crítica (Honneth, Jaeggi⁴), (2) estrategias que encuentran criterios de toma de partido que - en última instancia, y a pesar de las formas concretas que puedan tomar - son independientes del desarrollo histórico de las normas inmanentes concretas (Herzog) y, finalmente, (3) el rechazo como tarea propia de la crítica inmanente de una fundamentación o/y de una justificación de aquellas normas socialmente inmanentes que constituyen la base referencial de la crítica (Romero, Stahl). Sea cual sea la estrategia elegida, lo que se deduce en general de las contribuciones a este volumen es que una teoría crítica inmanente tiene que inmunizarse contra cualquier tendencia a relativizar, velar o incluso negar la existencia de tensiones normativas existentes en una sociedad y que son difícilmente reconciliables. Una vez clara esta cuestión, la forma en que la crítica inmanente se acerque a su propia “toma de partido” por unas u otras normas inmanentes, dependerá sin duda de cómo se entienda la relación de la crítica (en tanto que forma de actividad y en tanto que agente social) con los agentes sociales a los que se dirige. Y precisamente aquí la afirmación de James Bohman parece ganar una especial relevancia: “[...] la mejor manera en la que los/las teóricos/as críticos/as pueden entender su propia acti-

⁴ Cf. Rahel JAEGGI, *Kritik von Lebensformen*, Berlin: Suhrkamp, 2014.

vidad es en términos de ideales democráticos: como científicos sociales, estos son participantes-críticos en la esfera pública democrática”⁵.

Justo Serrano Zamora
justserrano@gmail.com

⁵ James BOHMAN, “Critical Theory and Democracy”, en: David M. Rasmussen (ed.), *The Handbook of Critical Theory*, Blackwell (Oxford), 1996, págs. 190-219, aquí pág. 211, trad. JS.

J. Riechmann, *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*, Madrid: Díaz & Pons Editores, 2014, 176 págs.

Hace demasiado tiempo que vivimos en un mundo lleno, en una distopía enloquecida, frenética y voraz, que posiblemente no estemos ya en condiciones de controlar. Ese mundo nuestro se llama Extremistán, y es un lugar de titánicas e innumerables desproporciones en el que las fracturas sociales son abismos que no pueden apenas sortearse. Extremistán es monstruoso, agresivo, complejo, disperso, y fragmentado, y en su seno solo parece tener cabida el imaginario que nos ofrece el sistema capitalista: devastación ecológica, procesos de mercantilización y privatización de bienes comunes, destrucción de vínculos sociales, y relaciones humanas líquidas e inestables. Un (des)orden global propio de sociópatas que se mantiene gracias al crecimiento indefinido, la acumulación de la riqueza, la desigualdad, y la concentración de la propiedad en pocas manos, y cuya supervivencia depende en buena parte de la apatía y el cinismo de una población adiestrada desde arriba a base de negacionismo, cultura del engaño y *keep smiling*.

Este es el paisaje que nos dibuja Jorge Riechmann en su libro *Moderar Extremistán* y este es el Extremistán al que tenemos que enfrentarnos. El diagnóstico es tan certero como desolador pero el pronóstico no tiene porqué serlo tanto. De hecho, estas páginas bien podrían leerse como un grito desesperado para mover a la acción y provocar el cambio; para obligarnos a despertar porque, aunque parezca increíble, aún podemos reaccionar. Ciertamente, resultaría fácil dejarse llevar por el pesimismo, pero, como nos recuerda Riechmann desde hace años, “lo humano es el trabajo de Sísifo” o el del barón de Münchhausen, que logró salir de la ciénaga tirando de sus propios cabellos. Es a esta fatiga de lo humano a la que estamos condenados si queremos sobrevivir, pero, por suerte, aún tenemos algunas pistas para salir de la ciénaga.

Hemos de edificar una comunidad política activa en la que cada uno haga su parte con los ojos puestos en la acción colectiva, y tenemos que empezar por hacernos una íntima revisión a fondo. Necesitamos “convertirnos”, autoconstruirnos, nos dice el autor en su libro *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos* (Los Libros de La Catarata, 2015), siguiendo el rastro de Sacristán, Castoriadis o Edgar Morin, porque sabemos que la transición a una sociedad más austera y sostenible pasa por una transformación psíquica y antropológica profunda; una transformación que alumbre una forma de vida anclada en la autocontención, los valores del cuidado, la solidaridad y la ayuda mutua.

La solidaridad que aquí se está defendiendo está inescindiblemente unida a la rendición de cuentas una vez superada tanto esa visión lineal del tiempo que sobrevalora el presente, como las barreras de la especie. Solidaridad sincrónica, diacrónica e interespecie de la que se deriva la articulación de responsabilidades compartidas y graduadas, así como la concepción de la actividad de cuidado como una virtud cívica y como un deber público, bajo el presupuesto de que todos somos seres interdependientes, ecodependientes y necesitados. Nuestra vulnerabilidad es tan radical que hay que asumir sin ambigüedades la normalidad de la dependencia, eliminar su estigma negativo, y concebirla como un rasgo necesario y universal de las relaciones humanas. Y por esta misma razón, hay que reconstruir la identidad personal y colectiva, amputada por las fuerzas hegemónicas, para subrayar su carácter narrativo y contextual; para entenderla como el fruto de nuestra historia compartida, nuestros procesos comunicativos, nuestros bienes relacionales, y esas deudas de vínculo (plusvalías afectivas) que hemos adquirido, fundamentalmente, con las mujeres, depositarias y garantes del cuidado.

La experiencia heterónoma de las mujeres, su experiencia relacional, es la que les ha ayudado a priorizar el sufrimiento del “otro concreto”, a valorar la importancia de la empatía y a reforzar los vínculos. La experiencia de las mujeres, su autonomía negada, invisibilizada y/o inferiorizada, es la que nos anima no solo a superar los límites –formales y empíricos– que se les han impuesto, sino a replantear la concepción misma del principio de autonomía.

En suma, el que Riechmann nos presenta es un programa de cambio radical que comienza con la (auto)creación de nuevas subjetividades y termina con la reformulación de los vínculos sociales, y todo ello al objeto de escapar, por fin, de las trampas del individualismo en el que se apoya esta sociedad capitalista y patriarcal.

Y es que en Extremistán los retos son tales que no basta con construir una ética individual de resistencia, sino que es necesario poner en marcha una acción política pensada como una ética de lo colectivo que enfrente la dominación. Como señala Riechmann, para acabar con el mundo malthusiano y hobbesiano al que nos conduce el *business as usual*, hay que propiciar esta metamorfosis fomentando la redistribución económica, la sustentabilidad ecológica, la justicia social y el control democrático de la tecnociencia. Interiorizando, en definitiva, la necesidad y la urgencia de la lucha anticapitalista; una especie de enmienda a la totalidad. Porque el capitalismo no reconoce límites estructurales al crecimiento, porque se apoya en la producción y el consumo infatigables, porque el suyo es el mercado de la insa-

tisfacción y las necesidades superfluas en el que se excluye, además, la demanda no solvente (la de los pobres, los animales o las generaciones futuras), porque externaliza el daño, socializando costes y privatizando beneficios; porque el capitalismo es, en definitiva, suicida, genocida y ecocida.

El problema es que el capitalismo se apoya en la destrucción de formas alternativas de organización social y lo hace produciendo sujetos y subjetividades apropiadas para su perpetuación (la mutación antropológica a la que se refería Pasolini o la subjetividad contable de la que hoy hablan Dardot y Laval en su libro *La nueva razón del mundo*). El tipo antropológico que ha generado es ese individuo transgénico fruto por igual de la avidez, la frustración y el conformismo, que ha engullido la cultura dominante con tal entusiasmo que le resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capital. Por eso nada será posible sin un reseteo de la conciencia, sin una revelación profunda que nos saque de la hipnosis, que cristalice en una sinergia común y que impacte contra el gigante.

Pero, ¿cómo conseguiremos forjar semejante destino? ¿Es posible esta revolución entre sujetos alienados, huérfanos de sí mismos? Seguramente pensar que es posible es una necesaria idea regulativa, un imperativo racional sin el que solo nos quedaría la locura o el suicidio, aunque no es algo que Jorge Riechmann llegue a afirmar en su libro. Quizá tengamos que colarnos por las grietas de la incertidumbre o jugarnos la vida en el espacio intersticial que nos deja Extremistán. Lo cierto es que, de una forma u otra, las alternativas no son muchas y apenas nos queda tiempo. La emergencia es tal, que resulta increíble que no vislumbremos el abismo. Confiar en lo acertado del diagnóstico es la primera condición para cambiarlo, pero son multitudes las que todavía se empeñan en negarlo. En estas condiciones, convencerse, convertirse y transformar nuestra manera de vivir, se antoja casi imposible, y, sin embargo, la revolución ecosocialista y ecofeminista es, sin ninguna duda, nuestra única esperanza. Y es que, aunque no queramos verlo, ya no estamos solo frente a una utopía válida o una meta deseable, o frente a una construcción sofisticada más o menos realizable; estamos en el ahora o el nunca de nuestra historia, en el “siglo de la Gran Prueba”, al límite del colapso, frente a la revolución o la nada.

María Eugenia R. Palop
merpalop@der-pu.uc3m.es

Sami R. Khatib, *“Teleologie ohne Endzweck”. Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*, Marburg: Tectum (Kommunikation & Kultur; 3), 2013, 642 págs.

La relación entre lo divino y lo secular, lo mesiánico y lo histórico, lo teológico y lo profano constituye una de las cuestiones fundamentales en torno a las que se articula la autocomprensión de la modernidad (capitalista). Las figuras más reconocidas de esta articulación van desde la mera oposición a la traslación, pasando por el condicionamiento o la desubstancialización. La actualización de la herencia mesiánica del judaísmo llevada a cabo por pensadores como Franz Rosenzweig, Gershom Scholem o Walter Benjamin posee un doble carácter que marca su extraordinaria singularidad y le concede una relevancia incuestionable. Se trata de la combinación de una cierta extraterritorialidad (impuesta) de la tradición judía imbricada con las experiencias históricas en que se materializa (traumáticamente) y de una cabal pertenencia a esa modernidad, lo que permite a estos pensadores arrojar una mirada penetrante y desveladora que disloca desde dentro la autocomprensión naturalizada y permite un abordaje crítico de las cuestiones centrales de esa modernidad en relación con su devenir histórico catastrófico. En ese difícil campo de tensiones no resueltas y quizás irresolubles se sitúa la profunda y extensa indagación de Sami R. Khatib sobre el alcance, la relevancia y la estructura de lo mesiánico en el pensamiento de Walter Benjamin. El autor navega con indudable maestría entre el Escila de una adscripción conclusiva de su pensamiento al Materialismo Histórico y el Caribdis de un encuadramiento contrapuesto a ella bajo la teología mesiánica. Y esto no porque trate de mantener la navegación a una equidistancia de dos polos fijados y conocidos en su alcance de antemano, sino porque consigue mostrar la singular manera en que dichos polos quedan modificados sustancialmente gracias a la tensión elíptica en que los coloca el pensamiento de Walter Benjamin para desentrañar el presente al que se enfrenta. Esta referencia a la experiencia histórica resulta clave además para que la constelación de trabajo filológico y construcción filosófica no acabe retroalimentándose en un círculo hermenéutico interminable que neutralice la carga explosiva que anida en el legado benjaminiano y lo convierta en un “bien cultural” sobre el que construir un discurso interpretativo autorreferencial.

Para mantener a raya la tentación de secularizar la teología o de teologizar el marxismo, pero también la de instalarse en una contraposición autosatisfecha y tranquilizadora, Khatib se apoya en un análisis de las figuras benjaminianas de lo mesiánico centrado en las polarizaciones antitéticas, en las diferenciaciones y en

una paradójica relación de no-relación, que preserva su genuina tensión, cuando no lo identifican con ella. Precisamente la resistencia a todo intento de convertibilidad de las figuras conceptuales teológicas en otras seculares, el mantenimiento de su inconmensurabilidad, es lo que vigoriza la agudeza crítica de lo mesiánico y lo preserva de toda mediatización política y cultural.

El punto de partida del trabajo de Khatib es la tesis de Walter Benjamin de que el capitalismo no es simplemente un fenómeno propiciado o condicionado por la religión, sino que es esencialmente religión. La difuminación de la frontera entre religión y capitalismo, entre la esfera profana y la sacral, reduce toda afirmación de transcendencia religiosa o de sentido secular *dentro* de su ámbito de vigencia a una reacción terapéutica incapaz de interrumpir la reproducción cíclica de una praxis absorbida en la inmanencia del capital y puesta al servicio de la reconstitución y expansión de su universo de deuda/culpa. Por el contrario, el pensamiento de lo mesiánico en Benjamin es interpretado por Khatib como una forma de crítica radicalmente inmanente del capitalismo que pretende sustraerle en su interior todas sus potencias religiosas y desligar la vida profana del universo mítico de culpa/deuda capitalista. Por eso lo mesiánico no puede ser ni una ideología secular ni una promesa religiosa, sino “desviación interior, descarrilamiento, recomposición mesiánica y destrucción de la falsa promesa pseudo-mesiánica, infinitamente pospuesta, de ese capitalismo como religión” (pág. 27).

Khatib es consciente de que una interpretación como esta no puede sino reivindicar la actualidad del pensamiento extemporáneo de Benjamin frente a las múltiples formas de una historización académica encaprichada con sus excentricidades e inactualidades para convertirlas en joyas de vitrina de museo. Pero mostrar la actualidad filosófico-política de lo inactual y no historizable en Benjamin es una tarea ciertamente difícil, ya que no basta con volcarse en su pensamiento con demostrada competencia filológica. Ante la intención de hacer “legible” la figura de lo mesiánico -Khatib recurre aquí al concepto genuinamente benjaminiano de legibilidad-, el trabajo filológico tiene necesariamente que fracasar, incapaz de sustituir el “ahora” en el que, en una constelación histórica no producible por ese trabajo, se haga legible “lo que nunca fue escrito” para un sujeto amenazado, que indudablemente no es ni el filólogo ni el que apoyado en su trabajo realiza una construcción filosófica. Es de agradecer que Khatib no oculte los límites de su empresa interpretativa y que intente preservar la figura de lo mesiánico de aquellas refuncionaliza-

ciones político-culturales que invisibilizan su radical contraposición a los universos de representación burgueses.

El libro se divide en tres partes tituladas “Figuras”, “Desfiguraciones” y “Figuras de lo desfigurado”. En la primera parte, Khatib trata de mostrar que la legibilidad de lo mesiánico solo es posible en relación con la actualidad de la tesis del capitalismo como religión y solo adquiere su verdadera significación desde ella. Frente a las tesis de la secularización, de la teología política o de la legitimidad de la modernidad, la tesis benjaminiana pone de manifiesto que la secularización capitalista supone el establecimiento de un nuevo mito secular que se realiza en una nueva praxis mundana en la que se impone una relación de lo social y lo político medida por el dinero/valor, una estructura de lo social al mismo tiempo profanizadora y restablecedora de un culto universal, que produce una sustitución de la religión desde dentro. La respuesta adecuada a esta nueva estructura no puede consistir en una operación de salvación de lo teológico (ya sea como teología política o como teología negativa), sino una dislocación mesiánica de las relaciones políticas, jurídicas, económicas y técnicas profanas, que socave todo gesto teológico-político de fundamentación de lo social. “Con la dislocación de lo mesiánico –en cuanto anulación de la religión cultural capitalista junto con sus relaciones temporales, lingüísticas y de violencia– Benjamin vuelve contra sí mismo el desplazamiento de lo religioso a ámbitos de lo profano realizada bajo el nombre de la secularización” (pág. 43). Esto supone, en primer lugar, que la tradición de la religión revelada yo no está directamente disponible, ni es reconstruible a partir de sus traducciones profanas. Por ello, la dislocación/desfiguración/desplazamiento de lo mesiánico se encarna en figuras en las que Benjamin intenta tematizar la detención o suspensión de la dinámica pseudo-mesiánica del movimiento infinito de revalorización del capital. Esas figuras de lo desfigurado son analizadas por Khatib en la tercera parte del libro. Pero antes hay que precisar la relación de tensión que caracteriza lo mesiánico, relación que no queda adecuadamente interpretada bajo un concepto como el de alteridad radical (Derrida). Khatib recurre al concepto de referencialidad mesiánica de las relaciones (del conocimiento, de la acción colectiva o de la comunidad política) bajo la forma de una no-relación, pues, desde la perspectiva de lo profano, dicha referencialidad se manifiesta como la sustracción de la plenificación de dichas relaciones o como la indisponibilidad de la salvación mesiánica. Esta combinación de referencialidad y sustracción pone al descubierto un campo de fuerzas mesiánico en el interior de dichas relaciones –teleología sin *telos* (pág. 53)– en el que se

abre la posibilidad de la suspensión de la dinámica pseudo-mesiánica capitalista. Las coordenadas filosóficas de esta referencialidad se encuentran en las teorías benjaminianas del lenguaje, de la experiencia, de las ideas, de la verdad, de la monada, etc., de las que Khatib da cuenta en el capítulo central de la primera parte. Quien se haya confrontado con el Prólogo al libro sobre *El origen del drama barroco alemán* sabrá de las dificultades que ofrecen esas teorías benjaminianas. No es que la exposición de Khatib las disuelva, pero ofrece sólidos apoyos interpretativos para enfrentarse a ellas.

En el tercer capítulo, el autor intenta precisar lo mesiánico en Benjamin contraponiéndolo a una concepción utópico-futurista, que apunta a una consumación mesiánica intrahistórica, y a una concepción apocalíptica, que espera la irrupción mesiánica como interrupción catastrófica de la historia y comienzo de un nuevo eón. Khatib establece un diálogo con Scholem, Taubes y Bloch, entre otros, para apuntalar su interpretación de lo mesiánico sin mesianismo y de lo escatológico sin escatón. Lo que está en juego es una concepción de la historia que rompa con la linealidad del tiempo y sustituya la perspectiva de futuro atrapada en realidad en un presente catastrófico (capitalista/nacionalsocialista) por otra que mire al pasado para, en el “ahora”, dotar de actualidad explosiva lo que fue frustrado y no alcanzó realización. La interrupción del curso catastrófico coincide aquí con la posibilidad de una auténtica acción política y no con un salto fuera de la historia. La discontinuidad entre lo histórico y la salvación remite la acción histórica a la suspensión del devenir fáctico y a la transformación no violenta del mundo. El garante de esta interpretación de Khatib es el Agamben de *El tiempo que resta*: el carácter mesiánico de todo lo profano consiste en la posibilidad de transformar el tiempo cronológico en el *kairós* de una acción política urgente en el “ahora” inaugurado por la referencialidad a una indisponible transformación mesiánica del mundo.

En el primer capítulo de la segunda parte Khatib realiza una detenida lectura e interpretación del *Fragmento teológico-político*. Este fragmento de difícil comprensión se convierte a los ojos del autor en un aval de su concepción de lo mesiánico como una relación de no-relación, como una relación con lo indisponible. La imposibilidad de una referencialización directa de lo profano a un Mesías trascendente produce, sin embargo, un efecto sobre la inmanencia del acontecer histórico. Lo mesiánico está metido en la inmanencia como intensidad, tensión y débil fuerza. No como despliegue gradual de un devenir cronológico hacia un *telos*, sino como exterioridad interior que rompe tanto con la congelación del pasado como con el avan-

ce progresivo de la historia. La discontinuidad entre lo histórico y lo mesiánico, entre la búsqueda de felicidad de la humanidad libre y la llegada del Reino mesiánico, cancela cualquier significación política de la teocracia, pero no impide una referencia ateleológica de lo histórico a lo mesiánico. Se trata, repite Khatib una y otra vez, de una relación marcada por la indisponibilidad. Él habla de una relación de no-relación, de una separación que vincula o de un vínculo que separa, de una ausencia presente, de un vacío (*nihil*) que no es mera negación (*non*).

Del mesías no sabemos nada, ni siquiera podemos saber si existe o no, si vendrá o no y, si lo hace, cuándo vendrá, pero eso no impide decir a Benjamin que existe una relación, una referencia de lo profano a lo mesiánico, que no queda sin efecto en la historia. “Lo mesiánico no expresa una carencia de salvación efectiva en lo histórico determinable teológicamente, sino que es la distancia infinita que separa a la privación expresada en el vacío [*Nichts*] mesiánico de su negación –esto es, de su aniquilación/re-solución en el Reino mesiánico–” (pág. 216). La primera virtualidad de esta difícil construcción es mantener el ámbito de lo político a salvo de una ocupación teocrática y desautorizar cualquier figura de fundamentación de lo político en una metafísica de la historia. De este modo, la comprensión de lo mesiánico en Benjamin se dirige tanto contra las teleologías teocráticas de lo político como contra las secularizadas. La referencialidad mesiánica del acontecer histórico se articula en la dinámica histórica de lo profano como búsqueda de felicidad. La salvación no es un meta de la política.

Los dos vectores, la búsqueda de felicidad en el ámbito de profano y la aproximación del Reino mesiánico, no están en una relación de continuidad o de contradicción, ni se resuelven en una síntesis superior. Benjamin los sitúa en dos dimensiones diferentes –habla de intensidad mesiánica y de dinámica profana–, sin embargo, esto no excluye un vuelco a través de los extremos, una vinculación a través de la disyunción. La imagen de los dos vectores en direcciones opuestas que se impulsan mutuamente resulta finalmente irrepresentable, a pesar de que Benjamin hable expresamente de que se trata de una imagen. La búsqueda de la felicidad se despliega de modo extensivo en el tiempo y el espacio; por el contrario, la fuerza mesiánica actúa en lo histórico de manera intensiva e inconmensurable. Estamos, pues, ante un campo de fuerzas elíptico sin un centro que pueda ser fijado.

La idea de un eterno perecer de lo mundano, en la que Benjamin identifica la otra cara de la búsqueda de felicidad y el carácter mesiánico de la naturaleza, Khatib reconoce un tiempo que va más allá de sí mismo y que no ha encontrado su

plenificación. La eternidad no es ni lo opuesto a la historia ni su final definitivo, sino “la signatura mesiánica de un ritmo en lo profano” (pág. 243), el ritmo del eterno surgir y perecer. A pesar de las innegables resonancias gnósticas de esta parte del *Fragmento*, Khatib se esfuerza por mostrar que la expresión “naturaleza humana” en Benjmain no está determinada ontológicamente, sino que sirve para identificar una relación de lo histórico con su final indisponible en cuanto plenificación y disolución del orden de lo profano. La finitud individual queda así inscrita en un ritmo supraindividual desprovisto de un *telos* trascendente. Sin embargo, la vida radicalmente percedera y mortal no desaparece en pura finitud. La descomposición y el desmoronamiento de lo mundano transforma la historia en historia natural, en escenario de una naturaleza desamparada y entregada a la caducidad, en ruinas. La naturaleza es mesiánica, precisamente, en esta eterna transitoriedad y caducidad.

Así pues, lo histórico pertenece al orden de lo profano, pero en cuanto historia natural, en la conjunción de historia y naturaleza que se produce en la caducidad, se encuentra en el campo de fuerzas de lo mesiánico. Lo profano, la búsqueda de la felicidad y la caducidad poseen un nexo. De este modo la felicidad queda situada fuera de todo esquema teleológico y utilitarista, del *pursuit of happiness* capitalista. Khatib recurre aquí, con buen criterio, a la segunda tesis *Sobre el concepto de historia*, en la que la felicidad está asociada a un pasado no clausurado provisto de un índice que apunta a la salvación (indisponible), un índice que habla de la felicidad dejada escapar, no realizada, frustrada. La felicidad no es un estado o una posesión; solo existe en relación con su reverso, con la felicidad negada y desaprovechada. El índice mesiánico consiste en actualizar/salvar como posibilidad la felicidad no realizada o dejada escapar en el pasado. Dicha actualización coincide con un percatarse de la débil fuerza mesiánica que el pasado entrega a cada generación en la historia. Pero el pasado con sus posibilidades frustradas solo alcanzaría completa e integral actualidad en mundo mesiánico. La restitución integral mundana es la restitución integral de la potencialidad de lo mundano. Al mismo tiempo dicha restitución mesiánica supondría la quiebra de la mediatización utilitarista de todas las relaciones en el capitalismo.

En el capítulo final de la segunda parte, Khatib realiza una interpretación del concepto de nihilismo como método de la política universal que aparece al final de *Fragmento* y de la crítica de la violencia en el conocido artículo con ese título escrito por W. Benjamin en 1921. Ambas cosas están relacionadas. El nihilismo tiene que

ver con la quiebra de una relación instrumental entre fines y medios, con un juego disolvente de los postulados políticos instrumentales y de los ideogramas de la dominación. Esa política nihilista está conectada con la revocación de las figuras de la violencia -autoridad, dominación, Estado-; es un programa de desmontaje de la violencia. No hay salida del universo de culpa que se reproduce en el capitalismo a través de una sobreafirmación o intesificación de la voluntad de poder (Nietzsche), sino a través de una dis-tensión y des-escalación. El nihilismo como método de la política universal en el *Fragmento* y la política de medios puros en *Para una crítica de la violencia* responden a la misma intención de suspender e interrumpir la dinámica destructiva del capitalismo, de rescatar la vida de la coacción destinal inscrita en la relación entre violencia y poder del universo de culpa/deuda capitalista. La nuda vida en Benjamin es una abstracción que resulta del sometimiento de la vida a la economía mítica de la culpa/deuda. La no libertad, el carácter destinal y la forma de violencia que caracteriza esa abstracción queda recogida en el concepto benjaminiano de mito, cuyo diametral contraste se expresa en el adjetivo “divino”. Intercambiabilidad, encadenamiento coactivo, circularidad, destino, etc. son conceptos en los que podemos reconocer la descripción del capitalismo realizada por Benjamin en el fragmento *Capitalismo como religión*, indudablemente próximo a la intención teórica desplegada después por Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración*. La equivalencia temporal que vacía el tiempo es simultáneamente la equivalencia ahistórica de la lógica económica capitalista y la equivalencia atemporal de culpa y castigo del derecho. Esta equivalencia supone a los ojos de Benjamin la negación del tiempo histórico, la disolución de toda singularidad temporal: encadenamiento de segmentos de tiempo carentes de cualidad. La culpa encuentra su complemento en un culto que no expía, en una praxis que la reproduce eternamente: el “culto de la mercancía”, dice el propio Benjamin.

Como muestra Khatib, la crítica de la violencia comienza con un análisis de la relación entre fines y medios con la intención de hacer ver que esa relación carece de capacidad para sancionar o desautorizar la violencia. Su rechazo de esa relación le conduce, según Khatib, a ver la violencia allí donde una acción humana se considera universalizable en cuanto medio y adquiere un carácter ejemplar para otras acciones o es puesta en relación con una ley universal como su aplicación. La pérdida de historicidad específica y de singularidad que supone la aplicación de una ley resulta indisoluble de la violencia. En ella las acciones quedan reducidas a medio contingente de la imposición de un fin natural dictado desde fuera (derecho

natural) o a un medio universalizable sancionado por criterios externos (derecho positivo). A esta determinación instrumental de la relación fin-medios Benjamin contrapone lo que él llama “medio puro”. Khatib lo define como “un medio que no entrega su singularidad a su capacidad de universalización ni a un fin superior” (pág. 377). Un mismo medio puede, por tanto, ser puro medio o medio para un fin, como explica Benjamin en relación con la huelga general, todo depende de las condiciones de la medialidad. Precisamente la sustitución de la relación mediada con un fin externo por una con su propia medialidad es lo que permitiría, según Khatib, desmontar un medio violento desde dentro. En la esfera de la medialidad no mediada ya no se pueden establecer finalidades externas, los medios quedan referidos los unos a los otros en la pura medialidad. El modelo por excelencia de la medialidad pura es el lenguaje, concebido por Benjamin no como medio externo entre dos entidades, sino como medio puro, no mediado. El lenguaje se comunica a sí mismo. Un medio puro no carece completamente de finalidad, pero se trata de una finalidad sin un fin. De este modo la teleología deja de ser subjetiva y regulativa como en Kant, para ser medial e intensiva.

Khabit se apoya en la teoría de la traducción de Benjamin para, a través del concepto de traducibilidad de las lenguas, mostrar lo que sería la existencia de una esfera de pura mediaticidad o medialidad. Estas reflexiones encuentran luego aplicación en el análisis de la violencia política. Por ejemplo, el análisis de la huelga general realizado de Benjamin diferencia entre su uso como medio de amenaza o como puro medio libre de violencia que elimina la violencia (del Estado). La violencia solo es tal en la relación instrumental de medios y fines. La huelga general proletaria supone la suspensión momentánea y la remoción final de todas las imposiciones de la violencia estatal y no responde a un esquema instrumental. Esta remoción revolucionaria del derecho es colocada por Benjamin en una correspondencia que ha dado lugar a todo tipo de especulaciones: con la violencia divina. Lo que busca Benjamin en la figura de la violencia pura es acertadamente descrito por Khatib como la figura paradójica de una violencia no violenta capaz de romper el círculo mítico de la violencia instauradora y mantenedora del derecho. La violencia divina representa la cesura histórica que inaugura el tiempo histórico una vez roto ese círculo. “‘Divino’ solo significa aquí la referencia a una perspectiva indisponible a través de la cual las relaciones paganas revelan su carácter mítico” (pág. 394). El carácter destructor de la violencia divina no es de naturaleza intrínseca, sino solo respecto a las relaciones sociales míticas. Porque no se trata de sustituir una vio-

lencia por otra, sino de suspender todas las relaciones de violencia. Por eso, la violencia divina solo puede ser representada anticipadamente por los seres humanos, pero nunca puede ser consumada por ellos. En la huelga general proletaria, en cuanto suspensión revolucionaria de la violencia del Estado, gana terreno el vacío mesiánico que abre la posibilidad de una anulación de todas las formas de violencia mítica: tanto del capital como del derecho.

La tercera parte se inaugura con capítulo dedicado a las figuraciones de lo mesiánico: el ángel, el muñeco, el enano, el pequeño jorobado, ... Se trata de alegorías modernas de lo mesiánico y al mismo tiempo figuraciones de la desfiguración. Moradores de la vida desfigurada, que al mostrar el reverso de la historia emplazan a su radical transformación. Con ellas Benjamin realiza un desplazamiento de la visión de la historia en el que son convocadas la rememoración de un pasado que no pudo ser y la acción política en el presente. El emparejamiento teológico de rememoración y salvación se corresponde con el profano de historiografía y política. La destrucción del continuo histórico por medio de la irrupción del pasado, a la que contribuye el historiador materialista, inaugura la posibilidad de una acción política realmente revolucionaria en el presente.

La primera figura analizada, el ángel, representa la ruptura con la visión de la historia propia de los vencedores. El poder de la tempestad de la historia es tan real como sus efectos, pero su interpretación como progreso a la luz de esos efectos queda desautorizada por la mirada del ángel. Khatib muestra cómo su posición intermedia entre el Mesías y los hombres y su mirada insobornable a las ruinas de la historia mantienen el carácter inclausurable del pasado, su estar remitido a una salvación ausente, pero también señalan el vacío del Mesías y, en la impotencia real del ángel, convocan a quien puede intervenir en la historia mediante la acción política. Se trata de hacer saltar por los aires el continuo catastrófico del progreso para liberar el presente de las pesadillas que producen los sufrimientos pasados. Estos sufrimientos son la otra cara de la felicidad frustrada que se dejó escapar y que debe ser rescatada como posibilidad en el presente.

Otra figuración de lo mesiánico es la que se encuentra en la relación entre el muñeco y el enano que juegan al ajedrez en la primera tesis *Sobre el concepto de historia*. Se trata de una nueva precisión de la relación entre lo profano y lo mesiánico. De nuevo Benjamin rompe los esquemas preestablecidos. A través de la elaboración de la estructura mesiánica del materialismo histórico saca a la luz un núcleo materialista en la teología y un núcleo teológico del materialismo. La alianza está al

servicio de ganar la partida que se juega en el tablero de la historia. Ambos deben tener el máximo interés en esa partida. Para el materialismo histórico está en juego la transformación de la historia, para la teología adelantar la llegada del Reino que tiene en esa transformación su reclamo, aunque no pueda forzarla. Pero el enemigo que tienen enfrente, el fascismo, es muy poderoso y tiene el viento del progreso a favor. En esto Benjamin no tiene dudas. El nacionalsocialismo nada a favor de la corriente y de esa tempestad que arrastra al ángel. Su operación histórica culmina afirmando como regla el estado de excepción que padecen los oprimidos. Dicha culminación es una amenaza no solo para ellos, sino también para sus tradiciones, imprescindibles para hacer explotar las energías destructivas del pasado en el ahora e interrumpir el curso catastrófico de la historia. Según Khatib la partida se juega en el ahora histórico y su desenlace no significa la llegada del Reino. Pero es la lucha *por* la sociedad sin clases la que deja la puerta abierta a la llegada del Mesías, que, según Kafka, vendrá un día después de su llegada, cuando la partida esté jugada.

El recorrido de Khatib por las figuraciones de lo mesiánico culmina en la exposición del concepto de historia que se encierra en ellas. La figura moderna de lo mesiánico representa una reacción política a la crisis de idea histórica de progreso tal como cristaliza en la Ilustración. Trata de abrir una grieta en el continuo histórico para hacer posible otro tiempo. No se trata de la irrupción del final, sino de un tiempo mesiánico que posee otra cualidad que lo enfrenta al tiempo homogéneo y vacío. En este nuevo concepto de historia confluyen teoría del conocimiento histórico, imagen del pasado y acción política. Esa imagen del pasado se produce cuando el flujo del tiempo se detiene y posibilita un encuentro con el pasado que le concede inesperada actualidad: en un nuevo conocimiento de la historia a contrapelo de la representación de los vencedores y en una acción política que rescata las posibilidades frustradas y las reclamaciones de los vencidos como oportunidad actual de transformación histórica. Es lo que Benjamin llama el “ahora de la reconocibilidad”. Como señala Khatib, la imagen dialéctica no es el resultado de la autorreflexión de la imaginación. Solo “se constituye para el *sujeto de la historia* en el momento de su máximo riesgo político”, en “el momento del peligro” (pág. 510). Esta hermenéutica del peligro es un también una hermenéutica política. Conocer y transformar están entrelazados y poseen un índice temporal. Su coincidencia se presenta como una oportunidad que puede ser desperdiciada. Las imágenes se vuelven legibles en un momento, en un ahora. La historia no es un fondo disponible, infinitamente interpretable. El pasado al que se refiere Benjamin, el pa-

sado de los oprimidos, está presidido por la discontinuidad. Los fragmentos que se constelan en las imágenes irrumpe de modo instantáneo y no intencional. Y lo que se hace legible, como señala Khatib, es aquello que nunca pudo ser escrito. La rememoración es una forma de actualización de algo que no se ha dado, al menos de esa manera. Dado que la manera como la historia transcurre de hecho es inseparable de la manera como se escribe la historia, no existe una facticidad neutra sobre la se construyen interpretaciones. La rememoración es un acto de reescritura que afecta a la sustancia misma de la historia. No es que se pueda deshacer lo ocurrido (Horkheimer), pero si la verdadera imagen del pasado solo aparece con posterioridad, “esto no puede significar otra cosa más que el hecho de que todavía no se ha decidido definitivamente sobre el estatus ontológico de lo ocurrido” (pág. 539). En eso consiste el carácter no clausurado del pasado del que se hace experiencia en la rememoración. Khatib contribuye de esta manera a deshacer el entuerto del malentendido entre Horkheimer y Benjamin. Este no está pensado en un Juicio Final que revierta el sufrimiento que ha ocurrido en la historia, sino en el restablecimiento de la posibilidad de felicidad. No se trata de restablecer la situación antes de la oportunidad perdida, sino de conceder a esa oportunidad un nuevo lugar en el presente. A diferencia del espacio de la facticidad, el espacio de la posibilidad nunca puede ser completamente clausurado. Khatib acierta al señalar que la verdadera confrontación que se produce en torno a la rememoración es con Hegel y su afirmación de que la historia universal es el juicio final. Su filosofía es la filosofía de los vencedores de la historia. Frente a ella Benjamin intenta mostrar que el juicio en que consiste el devenir de esa historia puede ser se reactualizado en cada instante, que cabe la posibilidad de producir un vuelco: cada momento vivido de la humanidad irredenta puede convertirse en un momento salvador en el instante de la reconocibilidad y la acción revolucionaria.

Finalizado el recorrido por el libro de Khatib queda la impresión de estar ante una obra de gran envergadura por el profundo conocimiento de los textos, de las interpretaciones más relevantes y por las aportaciones realmente significativas al desentrañamiento de un pensamiento que se sale de los caminos trillados de la filosofía y de la cultura de su tiempo y que, por ello, representa un reto colosal a todo intento de interpretación. Cualquiera que pretenda abordar en el futuro la cuestión del mesianismo en el pensamiento de Walter Benjamin, ciertamente una cuestión central, tendrá que tener en cuenta la obra de Khatib y confrontarse con ella. El trabajo filológico apabullante da soporte a una capacidad de discriminación

y de resolución de malentendidos que hacen de la lectura una experiencia en muchos momentos iluminadora. El rigor del análisis y la profusión de detalles permiten al lector ganar en conocimientos y perrecharse de infinidad de informaciones que el autor ha debido ir atesorando por medio de su intenso trabajo de investigación a lo largo de años. Pero todas estas cualidades se convierten al mismo tiempo en la mayor debilidad de la obra. La apropiación académica tiene sus reglas y estas no siempre coinciden con el carácter del material al que se enfrenta esa apropiación. Sobre todo, si lo que se pretende es hacer *legible* la obra de Benjamin. Querer mostrar la actualidad de Benjamin sin o con muy escasas referencias al propio modo de apropiación académica, a sus límites y sus costes, deja insatisfecho necesariamente a quién asiste con temor y temblor al boom de los estudios benjaminianos. ¿Qué nos separa irremediamente de Benjamin? ¿Qué se ha vuelto imposible en una apropiación de quien parecía destinado a encarnar en su biografía y en su pensamiento el sino de sus figuras desfiguradas y sin lugar? ¿Qué condiciones hacen posible la *legibilidad* de ese pensamiento en nuestro hoy? El éxito cultural de Benjamin representa un desafío, quizás el primero, al que debe enfrentarse cualquier intento de actualización de su pensamiento. Un pensador que se expuso al máximo, que no solo desarrolló una teoría de la hermenéutica del peligro, sino que la encarnó de modo singular, no puede ser digerido de manera académica sin costes. Y de esos costes hay que dar cuenta. En otro caso, la paráfrasis de las formulaciones ciertamente brillantes y, al mismo tiempo, desconcertantes de Benjamin, tanto más si van acompañadas de un enorme esfuerzo de “comprensión” y de un trabajo filológico de lujo, solo pueden repetir como un conjuro la defensa de su actualidad al mismo tiempo que se le enterra sin pretenderlo bajo un sinfín de pruebas documentales. Quizás se pueda objetar que esto no dice nada específico de la obra aquí discutida, que vale para cualquier trabajo académico de interpretación de Benjamin. Incluso no dudaría en confesar que no es sino el malestar que el autor de estas líneas siente frente a sus propias, aunque modestas, contribuciones a ese enterramiento. Sin embargo, es necesario expresar ese malestar, que se hace tanto más intenso cuanto más valioso es el esfuerzo de apropiación académica de Benjamin. Y el libro de Khatib representa una de esas contribuciones de la academia que podemos llamar valiosas.

José A. Zamora

joseantonio.zamora@cchs.csic.es