

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Alexander Kluge, por Vanessa Vidal

UT PICTURA POESIS

Adorno, ilustración de la dialéctica, **Artur Heras**

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

Alexander Kluge sobre Adorno

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

ARTÍCULOS

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

Au piano avec Adorno, **Antonio Notario Ruiz**

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal (Coordinadoras)	49-61
TEXTOS INVITADOS	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, Michael Schwarz	65-76
Alexander Kluge sobre Adorno	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, Richard Klein	88-108
ARTÍCULOS	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, Sergio Sevilla Segura	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetal” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, Marina Hervás Muñoz	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , Antonio Notario Ruiz	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, Eduardo Maura	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, Antonio Flores Ledesma	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, Jordi Maiso	189-202
RESEÑAS	203
Sin buck-up, Manuel Molina	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, María Luisa Luceño	214-218
Un final que no acaba, Philip Muller	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, Aleix Martínez Comorera	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, Ruth Sanjuán	225-227
Metáforas de la multitud, Wenceslao García Puchades	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, Benno Herzog y Francesc J. Hernández	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, Irene Cárcel Ejarque	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, Everton de Oliveira Moraes	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, Albert Alcañiz	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.

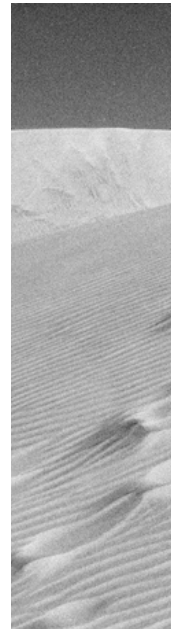


MOOCONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

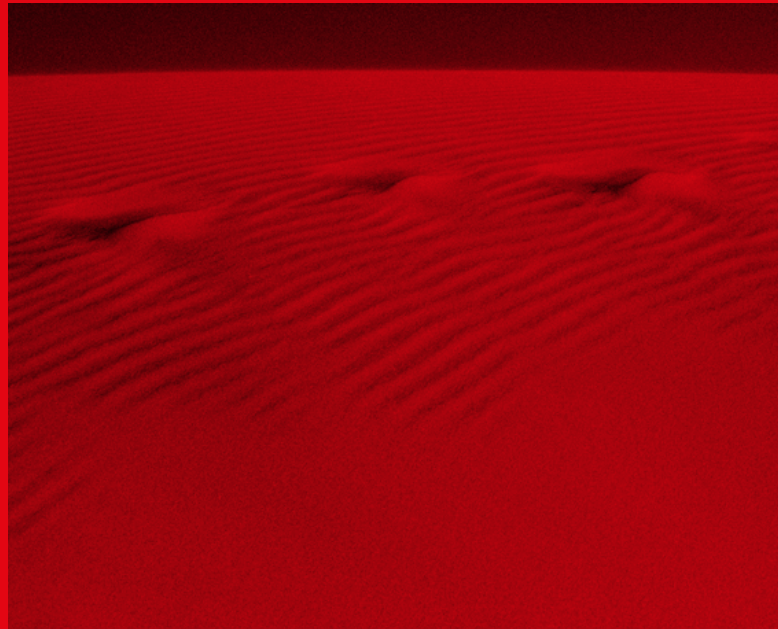
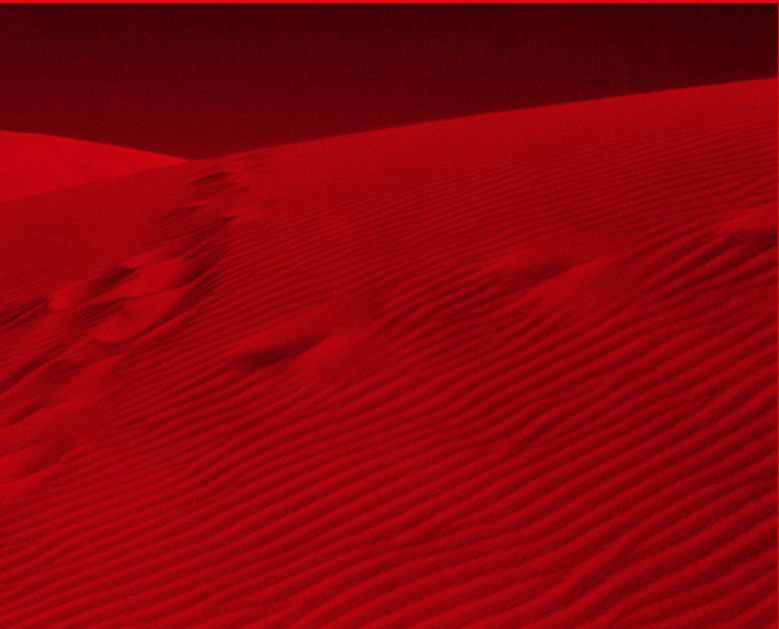
Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

(Coordinadoras)



LOCOONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO
ARTÍCULOS



Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano

The unrepresentable and the “unobjective” in the construction of the Adornian “materialism without images”

Marina Hervás Muñoz*

Resumen

Este trabajo propone una revisión del *materialismo sin imágenes* que Adorno propone en su *Dialéctica negativa* a partir de la exploración de la importancia e impronta de lo sonoro en su pensamiento. De este modo, se trata, por un lado, de trascender la adscripción de la imagen al materialismo vulgar; y, por otro, de reflexionar sobre las consecuencias de la prohibición de las imágenes para el problema de la representación. Se analiza en la primera parte del texto el significado de *imagen* en la filosofía adorniana. La segunda está dedicada a la noción de *material musical* –que nos permite pensar el materialismo adorniano desde lo sonoro– y se plantea el alcance de lo *inobjetual* [*Ungegenständlich*].

Palabras clave: Materialismo, Sonido, Representación, Visuocentrismo, Adorno.

Abstract

This paper aims to review the *materialism imageless* that Adorno proposes in his *Negative Dialectics* by exploring the importance and influence of sound in his philosophy. In this regard, it seeks to transcend the ascription of the image to vulgar materialism on the one hand, and reflecting on the consequences of the prohibition of images for the problem of representation on the other. The first part of the text analyzes the meaning of *image* in Adornian philosophy. The second part is devoted to the notion of *musical material* – which allows us to think about Adornian materialism from the standpoint of sound – and considers the scope of the *unobjective* [*Ungegenständlich*].

Keywords: Materialism, Sound, Representation, Visuocentrism, Adorno

¿El filósofo no será quien entiende siempre (...) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?

Jean-Luc Nancy, *A la escucha*.

Introducción

La complejidad de la adscripción materialista en el pensamiento adorniano es, probablemente, uno de los temas más discutidos por sus comentaristas (Cook 2006). Al final de *Dialéctica negativa*, Adorno nombra, como de pasada, una adjetivación al concepto de materialismo que, aparentemente, resulta nueva en su pensamiento: se

* Universidad de Granada, España. mhervasm@ugr.es
Artículo recibido: 8 de junio de 2020; aceptado: 9 de octubre de 2020

trata del “materialismo sin imágenes” [*Materialismus bilderlos*] (Adorno 2003: 204). La mayor parte de sus comentadores se han centrado en dos aspectos. Por un lado, la crítica al realismo socialista subyacente en el materialismo vulgar del DIAMAT; y, por otro, en la relectura secular de la prohibición de las imágenes judía. Mi trabajo presenta, por así decir, una tercera vía, que no es un camino completamente nuevo ni realmente alternativo, sino que trata de resituar la cuestión a partir de la importancia de lo sonoro para alcanzar la posibilidad de un materialismo sin imágenes. Es sorprendente –aún– la pobre atención que se le da a lo sonoro en un pensador que se encargó de la música, de manera incansable, durante toda su vida. Por eso, en muchas ocasiones se toman separadamente para su análisis a la *filosofía* y a los *escritos musicales*, como si en Adorno fuese posible concebir la *filosofía* sin la *música*. En su caso, además, la música no es un *objeto* más de su pensamiento filosófico, sino que es, en gran medida, motor para su desarrollo. Es imposible rastrear aquí las dos primeras posturas señaladas, así que trataré de indicar algunos de los elementos claves de esa –así llamada– tercera vía.

La imagen de la que el materialismo se quiere desprender tiene que ver, por un lado, con la crítica a la tradición, en la que una imagen de algo originario o algo último se situaba como modelo desde el que se parte o que se debe alcanzar. Por otro, Adorno no quiere hipostasiar la primacía de la materia, de ahí la importancia del “derecho metafísico” de la dialéctica, es decir, la posibilidad de que no se agote lo posible en lo meramente dado. Él niega “que el mundo de los hechos, al cual estamos sujetos y (...) es infinitamente absurdo, deba ser lo último de nuestra existencia”. Por el contrario, indica que “a través de la crítica de este mundo fáctico que nos domina” es posible “llegar a descubrir la posibilidad de algo otro, sin que con esto este mundo de hechos mismo deba ser embellecido en lo más mínimo por nosotros” (Adorno 2015: 166). La crítica a la imagen como modelo para el materialismo atenta contra “la doctrina del reflejo del DIAMAT, según la cual la teoría debe ser una copia de la realidad, con independencia de que lo espiritual, lo intencional, concierne contenidos, piensa estados de cosas, los juzga, pero no es semejante a ellos, no es igualación o copia” (Adorno 1977: 159). La base de este planteamiento se encuentra en dos textos: por un lado, en el *Anti-Dühring*, de F. Engels y en *Materialismo y empiriocriticismo* de V. I. Lenin, donde discute entre otros con Engels. En el *Anti-Dühring* se presenta el problema de base, heredado en realidad del pensamiento griego: “el pensamiento no puede jamás obtener e inferir esas formas de sí mismo, sino sólo del mundo externo con lo que se invierte enteramente la situación: los principios no son el punto de partida de la investigación, sino su resultado final, y no se aplican a la naturaleza y a la historia humana, sino que se obtienen de ellas” (Engels 2014: 84). Lenin toma este problema y le añade la cuestión de la imagen: “el materialismo consecuente debe poner “‘imágenes’, reproducciones o reflejos en lugar de ‘símbolos’” (Lenin 1977: 33), ya que los símbolos tratarían de sustituir a las cosas mismas, frente a las imágenes. Lenin es claro: “fuera de nosotros existen cosas. Nuestras percepciones y representaciones son imagen de las cosas. La comprobación de estas imágenes, la separación de las verdaderas y las erróneas, lo da la práctica” (Ibidem: 100). En otras palabras, tal y como lo resume A. Riethmüller, la propuesta leninista consiste en “que el pensamiento es una copia [*Abbild*] de lo objetivo, más allá del sujeto cognoscente e independientemente de su realidad existente” (1976: 1). T. Metscher, además, delinea sus puntos principales: “[e]l movimiento infinito del mundo material aparece en el espejo del concepto [*Spiegel des Begriffs*] como un llegar a ser del conocimiento [*Werden des Wissens*] y (...) las determinaciones formales

dialécticas del pensamiento aparecen como formas especulares [*Spiegelformen*] del proceso material del mundo”. Por tanto, el mundo se caracteriza como “totalidad de la relación material entre el carácter reproductivo del pensamiento y el ser” (Metscher 2005: 662). Es decir, se rompe con la tensión entre sujeto y objeto en la que, según la propuesta adorniana, habría una mediación recíproca. El materialismo *especular* del DIAMAT da por hecho dos cosas: la reducción de lo existente a la materia que, como he indicado, implicaría la tendencia hacia el idealismo en el materialismo pues se hipostasiaría la materia como principio; y, por otro, la creencia en el acceso inmediato a la realidad. Cabría, además, extraer otra consecuencia: que *lo objetivo* reducido a la materia implicaría, para Adorno, una homogeneización de lo existente, devendría “materia sin más una, indiferenciada” y, por tanto, no cabría ya ninguna dialéctica. (2003-6: 205). Además, señala Adorno, este modelo de materialismo es, en realidad, una traslación de un modelo administrado de conocer. Del mismo modo que la KGB o la Stasi recopilaban información con criterios más cuantitativos que cualitativos, se propone que el pensamiento sea “un álbum de objetos” (Ibidem: 206), donde éstos se convierten en “espejos” de las tensiones sociales. Se hipostasia, así, la “objetividad espectral” que defiende Marx al comienzo de *El Capital* con respecto a la mercancía. En Lenin y sus seguidores no se trata, como en Marx, de que las relaciones de producción sedimenten en los objetos como espectros, sino que el propio objeto ya las reflejaría.

La crítica al materialismo “especular” del DIAMAT es, en realidad, un rechazo a la inclusión de la imagen como un “tercero”. Este gesto reproduciría lo que el idealismo hace con la idea, esto es, la negación de la objetualidad del objeto al que el pensamiento se acerca como contorno, pero no reduciéndolo a él. Adorno filia este problema con la prohibición de las imágenes, que rechaza diametralmente la posibilidad de la reproducción del ser en la cosa. Hacerse cargo de tal imposibilidad implicaría que “solo sin imágenes cabría pensar el objeto entero” (Adorno 2003-7: 207). La propuesta quedaría resumida, por tanto, así “El pensamiento no representa a la cosa, (...) sino que va sin imágenes a ella” [*“der Gedanke... geht bilderlos auf die Sache selbst”*] (Adorno 2002: 332-333. Mi traducción).

Confianza y sospecha de las imágenes

Hay dos derivas en su revisión del concepto de imagen que parecen contradictorias. La primera de ellas confía en la imagen. Se encuentra en el núcleo de sus reflexiones sobre la escritura, en general, y sobre la escritura musical, en particular. A Adorno le interesa la propia materialidad de la escritura, el proceso de fijación, de espacialización de lo temporal. La fijación implica la conversión de lo sonoro en algo plano, en imagen (algo que sucede también con la escritura cotidiana, como explora minuciosamente Derrida en su *De la Gramatología*). La notación, o sea, la *escritura* de la música sirvió fundamentalmente como anotación para ayudar a la memoria o como estructura básica para la interpretación, que estaba significativamente alineada con la composición por la convención de “intervenir” lo escrito mediante la ornamentación. La escritura musical occidental, que tiene su modelo en el intento de captar en el trazo el gesto (normativo) del director y del propio movimiento de la música (algo que aún se capta casi de manera inmediata en la notación adiestrada) es lo que explica que los signos musicales sean el resultado del refinamiento de imágenes de gestos (Adorno 2005: 224), en la medida en que se conjuga lo quironómico (como trazo) con lo disciplinar (en tanto copia, *Abbild*, de lo normativo del gesto que hace que no sea “cualquier” gesto, sino primer escalafón

de la intencionalidad). Adorno establece en el plano formal la tensión dialéctica entre “lo vivo” y “lo muerto” de la escritura musical, que plantea desde la noción de imagen [*Bild*] y de signo [*Zeichen*] respectivamente: “la perpetuación de la música a través de la escritura propicia un momento mortal: lo que ella mantiene se vuelve irrecuperable al mismo tiempo”¹ (Ibidem: 228). La “esencia mímica” de la escritura musical que no toma para su constitución como referente ninguna noción de realidad sino el conflicto con lo temporal, marcado por la desaparición de lo sonoro, la hace “ilegible” en los términos de la escritura proposicional. Al igual que Adorno se pregunta, en su filosofía del lenguaje –y fundamentalmente en la Teoría Estética– cómo se salva lo mimético en el lenguaje, en el ámbito musical se pregunta cómo el signo llega a ser imagen y al revés. La imagen se convierte en el primer paso del camino hacia la abstracción del signo,² es decir, marca del dominio epistemológico que busca la falta absoluta de ambigüedad. “Lo que es signo *es* y lo que es imagen *cambia*” (Ibidem: 251, mi énfasis): Las curvas melódicas que fueron, otrora, representación gráfica de ellas, imágenes, se convierten, así, en las plicas que unen las notas o en ligaduras.³ La imagen que cambia reformula el signo, pero no solo como mera escritura, sino también la temporalidad de la que surge. Es decir, el sonido que surge a partir o que se concreta en un gesto es siempre un ha sido que no se construye como original que “revisitar” o “reconstruir”, sino que rompe con la exigencia del lenguaje de establecer algún modelo estable entre referente y referencia: “El absoluto presente sería intemporal y solo lo que está plenamente ahí se deja domeñar” (Ibidem: 228). La máxima contradicción de la escritura musical, entonces, sería aquella que plantea la relación dialéctica entre signo y la imagen atendiendo a que justamente el hacer disponible lo sonoro niega su disponibilidad. Por eso, para Adorno, la música es una “*recherche du temps perdu*” (Ibidem).⁴

-
- 1 Adorno utiliza una expresión un tanto difícil de traducir: “unwiederbringlich”. Literalmente, se traduciría como “in-de-volvable”, ya que “wiederbringen” se traduce comúnmente como “devolver”. No obstante, “indevolvable” no está recogido, de momento, por el DRAE, así que he preferido mantener el sentido que parece que se transluce en el contexto, es decir, en referencia a lo que no puede volverse a traer, a ponerse en juego (utilizando aquí “juego” desde la polisemia musical anglosajón y germana del “play” y “spielen”).
 - 2 Adorno encuentra algo arcaico en las imágenes, en la medida en que “el lenguaje de imágenes que prescinde de la mediación del concepto es más primitivo que el lenguaje de las palabras” (2003-10/2: 522). Ahí se encuentra su potencial y, a la vez, el lugar de conflicto, en la medida en que son capaces de despertar y “despertar y representar (...) lo preconceptual que se esconde en ellas” (Ibidem: 514).
 - 3 Tanto sobre la obra de Mahler como en la de Wagner habla, de manera críptica, sobre el “mundo de imágenes”. En Wagner, este aparece en la traducción de su mitología en el “mundo de las imágenes de Guillermo II” (2003-13: 117). La mitología, así, es reproducción de la ideología dominante, y se convierte en imagen en la medida en que, en tanto contenido, deviene una suerte de decorado estereotipado de lo épico. Dice, específicamente, que “los caracteres mahlerianos constituyen conjuntamente un mundo de imágenes” (2003-13: 195). La noción de imagen aquí bebe directamente del *Passagenwerk* de Benjamin: “las imágenes mahlerianas de la antigua Alemania son (...) deseos oníricos de entorno a 1900” (Ibidem: 196), algo que nos recuerda aquello de que cada época sueña con la siguiente de la *Exposé* benjaminiana. En cualquier caso, Adorno interpreta estos caracteres como imagen ya no tanto porque aparezcan específicamente, personajes (a lo que nos podría llevar el término anglosajón de *Character*), sino porque los elementos técnicos se remarcan desde la transparencia, haciendo obvia la estructura. Es decir, reforzando ese gesto devenido en imagen de la escritura musical. Por eso, cuando concluye que en Mahler encaja la palabra “realismo socialista” “si no se hubiese deprecado por la dictadura” (2003-13: 195), no se trata tanto del realismo de la copia de algo externo, “real”, sino del sustrato poco transitado que constituye el propio lenguaje musical. En contraposición, la conversión de la mitología en Wagner en imagen se destaca, para Adorno, como radicalmente inauténtico, adonde “la conciencia moderna huye para protegerse” (Ibidem: 117).
 - 4 No puedo extenderme demasiado sobre esta cuestión, que sería desde luego pertinente plantear desde la espacialización del sonido –fundamental en sus últimos años– y también desde la noción de “detención en el movimiento” [*Innenhalten in der Bewegung*] que implican las imágenes que “se mueve ante los ojos y está al mismo detenida en sus signos” (2003-10/1: 355).

La supuesta confianza en la imagen, que entra en relación dialéctica con su sospecha, plantea como ejercicio programático la interpretación en la filosofía. La interpretación se vuelve nuclear para la música, de ahí la importancia de la “reproducción”, pero también para la teoría del conocimiento. En contra de Marx, que como sabemos proponía sustituir la interpretación por la transformación, para Adorno la exigencia de la interpretación, que propone apuntar más allá de los propios conceptos, no evita que “los conceptos se deteng[a]n y se conviert[a]n en imágenes” (2003-5: 47). Así que, desde esta perspectiva, el “materialismo sin imágenes” estaría dirigido no tanto a buscar un lugar “originario” del lenguaje en que se mantiene en el momento corporal del gesto, sino más bien a la comprensión de la imagen como esa “dialéctica en suspenso” heredada de Benjamin.

En segundo lugar, se encontraría la sospecha contra la imagen, que surge fundamentalmente en análisis específicos de problemas musicales a partir de la prohibición de las imágenes. La prohibición de las imágenes tiene como tema principal la posibilidad o no de la “inseparabilidad de lo espiritual y lo corporal”, esto es, la capacidad de la materia de captar lo que la trasciende. La prohibición surge a partir del discurso de Atenas de San Pablo, en el que constata cómo solo podría tacharse de vanidoso el intento, siempre inútil, de los humanos de captar la esencia divina: “Si somos estirpe de Dios, no podemos pensar que la divinidad se parezca a imágenes de oro o de plata o de piedra, esculpidas por la destreza y la fantasía de un hombre” (*Hechos* 17, 29). Encontramos esta discusión, en realidad, de manera secularizada como tema clásico de la estética: cómo la forma es capaz o no de captar el contenido.

Su reflexión sobre la prohibición de las imágenes aparece en algunos de sus análisis de propuestas artísticas. Es clave su atención a *Moses und Aron*, de Schönberg, ya que justamente se centra específicamente en esta cuestión. En su “Sakrales Fragment: Über Schoenbergs Moses und Aron” (2003-16) plantea la posibilidad de pensar la música sin imágenes, sin la representación a través de la revisión de la prohibición de las imágenes judía.⁵ La música ha adquirido un carácter de imagen “poco a poco, intermitentemente y siempre con precariedad” (2003-10/1: 447). Para él, en este aspecto, la música, es como los rituales o la “acción cúllica”: para “desvelar algo en el lenguaje verdadero”, debe someterse, obedecer a “una legalidad que se consume por encima del espíritu de sus participantes” (2003-16: 457). Es decir, para desvelar, por ejemplo, el poder de los dioses sobre la naturaleza, los miembros del colectivo deben bailar de una forma concreta. O, como en Stravinsky, para glorificar la naturaleza y el inicio de la primavera, una joven debe morir bailando por el bien de su comunidad (un concepto abstracto). Según Adorno, la música perdió paulatinamente lo específico de lo sonoro (no tener imagen) y “aprendió a imitar” (*Ibidem*: 458). No sólo por el intento de traspasar la representación figurativa a lo sonoro, como en las tormentas de Vivaldi

5 El segundo acto de *Moses un Aron* concluye así: “Unvorstellbarer Gott!/Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!/Läßt du diese Auslegung zu?/Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen?/So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch,/wie ein Bild nur sein kann!/So bin ich geschlagen!/So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe,/und kann und darf nicht gesagt werden!O Wort, du Wort, das mir fehlt!” [“¡Dios es irrepresentable!/¡Idea inexpresable, múltiple!/¿Permites esta explicación?/¿Puede Aarón, mi boca, crear esta imagen?/ Yo mismo me he hecho una imagen, falsa,/como sólo puede ser una imagen./¡He sido vencido!/¡Era locura todo lo que he pensado,/y no puede ni debe ser dicho!/¡Oh, palabra, tú, palabra, que me faltas!]. Musicalmente lleva exponiendo esta cuestión desde el principio mediante el recurso de la superposición del *Sprachgesang* con el canto –una suerte de aspiración por la extensión máxima de las posibilidades del texto, así como la división entre el *Sprachgesang*, habitual para Moses, que representa la cercanía a Dios; y el canto –que aún plantea la cercanía con lo sensual de lo sonoro– destinado a Aron.

o en los pajarillos de Mahler, sino que llegó a querer renunciar a eso distinto que porta con respecto a la imagen. Así, la música se hizo cargo de “la ingrata tarea de (...) ser la imagen de lo carente de imagen” (Ibidem). En esta línea trata Adorno de explicar cómo a partir de la inclusión de la retórica en la música (véase López Cano 2011), ésta se ha convertido en un arte de la literalidad.

Asimismo, el problema no se encuentra solamente en que la música pueda o no “convertirse” en imagen, sino que hay cierta abstracción de cómo “sonarían” ciertas imágenes que se adscriben acríticamente a lo sonoro. En el *Dies Irae* del Requiem de Mozart, por ejemplo, se “representa” el caos en la tierra: fuego, terremotos y tormentas aunque, probablemente, ningún apocalipsis sonará nunca así. Pero, al mismo tiempo, la representación sonora-visual de ese caos terrenal se junta con la representación sonoro-visual del nerviosismo y el terror del que se va a morir. Es decir, en este ejemplo hay una traducción de un contenido subjetivo en un material supuestamente natural. En el análisis de la representación, Adorno piensa en un paralelismo entre la “función mágica” de la música y su relación con el soporte visual, como en el cine. Para él, en el origen del cine “la música se introdujo como un antídoto contra la imagen”. Ésta, en el origen del cine, aún hacía de sus personajes una suerte de espíritus, personajes parecidos pero ajenos a lo real que, “vivían pero al mismo tiempo no vivían”, por lo que “la música no pretendía tanto otorgarles la vida que les faltaba (...) como apaciguar el miedo y calmar el *shock*” (2003-15: 75), algo similar a lo que ocurre con el *muzak*, la música de las salas de espera o de los aviones y que explícitamente sucede en el género del musical, donde cantar adquiere una función similar a la de la ópera: reflexionar sobre la acción. Igual que en las películas de la primera mitad del siglo XX, donde el blanco y negro se utilizaba para aquellas que prometían una ficción cercana a la realidad y el color para lo fantástico, la explotación de lo musical adquiere un peso similar al color, como un paréntesis en la acción. La música, por tanto, enmarca la imagen, anticipa los sustos en las películas de miedo, apoya las emociones de ternura en las de amor o multiplica la hilaridad en las de humor.

La reconstrucción de Elizabeth Pritchard (2002) se centra en articular cómo la prohibición de las imágenes, siguiendo la lectura de Adorno, se dirige a la negación de la posibilidad de “nombrar”, en la lectura de Benhabib, o de “describir”, según Habermas. Aunque en principio este nombrar y describir estaría dirigido a lo divino, las consecuencias que extrae Adorno llegan a su crítica al lenguaje y a su utopía del conocimiento. Parece que el propio Adorno confirma esta cuestión si acudimos a su concepto de utopía. Mientras que en Bloch la utopía es “huella”, esconde materialmente lo no-sido, en Adorno lo que aún no existe, lo aún sin imagen, no puede darse como eso no-sido que llega a ser sin fisuras, sino que porta la carga de la represión que impidió que llegara a ser. Su articulación es la del “recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia” (2003-7: 204). Es decir, en el esfuerzo de Adorno de cifrar la posibilidad de la negatividad en tanto “no permitir la descripción positiva de la utopía”, no se trata de que haya una renuncia al “nombre” o a la “descripción” que lleve a un bloqueo del conocimiento, sino que lo no-sido, si llega a ser, es en tanto herida. Ese sería, a mi juicio, el sentido de la vida “dañada”. No se niega la vida ni se bloquea la existencia, sino que se da cuenta de que no es posible su plenitud.

En el texto sobre Kierkegaard (2003-2), el concepto de imagen que se da es el mismo que fue criticado por Bloch de forma implícita en su trabajo sobre la utopía,

en concreto, aquel que sitúa a la imagen como algo externo que regula, guía o marca las deficiencias de lo real con respecto a la imagen, que se convierte en ideal. En un comentario sobre *Entweder/Oder*, Adorno habla del materialismo

que busca un “mundo mejor”, no para olvidar soñadoramente el mundo presente, sino para cambiarlo por la fuerza de una imagen que podrá estar en su totalidad “diseñada en general conforme a un patrón abstracto”, pero cuyos contornos se dibuja en cada momento dialéctico particular de forma concreta y unívoca (Ibidem: 186).

La confianza en la imagen, como hemos visto, está en el corazón de la posibilidad de una comprensión alternativa del lenguaje. Es una cuestión que, aunque no la puedo abarcar aquí, hace que su concepción materialista pase por un estudio pormenorizado de la centralidad de la metafísica. No obstante, el sustrato teológico de la prohibición de las imágenes, que comentaremos con más detalle en lo que sigue, obliga en cierto modo a un pequeño desvío con respecto a la relación entre el lenguaje y la teología adorniana. Adorno plantea que la pregunta central de la “teología de la crisis” [*Theologie der Krise*] –que es lo mismo que decir teología dialéctica (Adorno 2006: 190)– es la posibilidad de lo “absolutamente otro” [*ganz Andere*]. Adorno rechaza diametralmente la posición, ya discutida en su *Jerga de la autenticidad* (2003-6), que propone hablar de eso otro desde “palabras elevadas” [*hohe Worte*] pues solo retrasan el acercamiento a lo opuesto, a lo elevado. Ya no se trata solo de que el lenguaje articule nuestro pensamiento, sino también de que “el destino histórico-filosófico del lenguaje es al mismo tiempo el destino histórico-filosófico de la cosa” (Adorno 2006: 193). En otras palabras, Adorno detecta cómo estas “palabras elevadas” se han convertido, en realidad, en “imágenes ocultadoras” [*Deckbildern*]. Adorno plantea entender “el destino del lenguaje como la historia de la decadencia de los contenidos encarnados por tal lenguaje” (Ibidem). De algún modo, lo que se tematiza es la dialéctica entre trascendencia e inmanencia, problema que también aparece en otros textos: “no hay (...) nada “espiritual” que no se funde de algún modo en la percepción corpórea ni exija a su vez su realización corpórea” (2003-4: 277). Adorno considera que mientras que la Ilustración tendía a “suprimir el poder de las imágenes sobre los hombres” no se ha alcanzado una ausencia de imágenes [*Bilderlosigkeit*] sino una “segunda imaginaria” [*zweite Bildigkeit*] (Ibidem: 159). Lo que Adorno critica es la necesidad de “traducir” lo que se conoce a “signos sensoriales”, en la medida en que se activa el peligro de que prevalezca la representación sobre lo representado.

El componente epistemológico de su análisis de la prohibición de las imágenes pasa por su crítica a la falsa identificación entre objeto y sujeto, la creencia de que “el conocimiento o la verdad sean una imagen de su objeto es un sucedáneo”. Por eso, Adorno reclama para sí una “verdad sin imágenes” (2003-5: 148), que se sigue de alguna forma de la derrota preestablecida que supone, para él, el conocimiento. Por más que el pensamiento quiera “no agotarse en la cosa”, siempre hay una frontera que hace que el pensamiento se vuelva en “copia de la cosa” y no “vaya a la cosa misma”. Dice:

una consciencia que insertara entre sí y lo que piensa un tercero, imágenes, reproduciría inadvertidamente el idealismo; un corpus de representaciones sustituiría al objeto del conocimiento (...) el ansia materialista por comprender la cosa quiere lo contrario: sólo sin imágenes cabría pensar el objeto entero (2003-6: 207).

Hacia lo inobjetual

El materialismo sin imágenes, entonces, lo que pone en cuestión es la posibilidad, en general, de la representación de toda materia a partir de la duda sobre la representación y de la propia materia. La crítica a la representación se articula, en Adorno, fundamentalmente, a partir de su revisión de la noción de mimesis.

En Adorno, lo que se imita o lo que se capta en el arte es la naturaleza mutilada. Para él, “el arte moderno a través de la mimesis de lo endurecido y lo alienado” (2003-7: 39). Sin embargo, si la mimesis tiene como elemento fundamental la imitación (o la crítica de esta), la conversión en imagen de aquello que se copia (según la definición más escolar del “ejecutar a imagen y semejanza”), aunque Adorno trate de desplazar tal mimesis hacia la huella de lo dominado, al mismo tiempo se da cuenta de que, en la medida en que eso dominado es precisamente lo que no tiene voz, lo que no puede hablar, la mimesis tiene que hacerse cargo de eso mudo. Por eso, la mimesis es definida en Adorno como “afinidad no conceptual producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto [en el sentido de lo no-hecho]” y eso, justamente, como ya he indicado, “hace del arte una figura del conocimiento” (Ibidem: 87).

Parece que la mimesis se dirige, por tanto, a la copia de lo que no está, precisamente de esa negación de la (posibilidad de la) presencia. Adorno es consciente, y así lo desarrolla en diferentes lugares, de que siempre hay algo de esto mimético en tanto copia de lo objetual o de algún elemento de lo conceptual: no hay manera de que ni la palabra se libere del todo de lo semántico ni de que “las formas pictóricas emancipadas de la objetualidad [puedan] desprenderse totalmente de la similitud con lo objetual” (2003-11: 305). El arte, en su copia, de-forma, algo que para Adorno se sitúa “más acá de la categoría de la copia”. Esto hace que el arte no busque la identidad, sino precisamente se haga cargo del momento de “heteronomía de la copia” y, convierte a lo susceptible de ser copiado en lo negativo a lo que solo se puede volver como problema. De este modo, la crítica a la imagen de su propuesta materialista consiste en la negación de que sea posible la imagen capaz de “anticipar cualquier deseo de cambio social independientemente de su relación empírica” (2003-18: 730).

El problema de la materia lo trabajaremos aquí a través de un desvío, en concreto, a partir de uno de sus comentaristas principales que, además, se centra en la deriva “musical” de la materia en Adorno. Carl Dahlhaus resume la noción de material musical en Adorno de la siguiente manera: “el conjunto de propiedades históricas establecidas de los sonidos (musicales) [*Töne*] y las relaciones entre ellos” (Dahlhaus, 1978: 336). Dahlhaus destaca, de esta definición, la exigencia del sustrato histórico, que deja de lado lo meramente físico como “premusical”. El material siempre es ya histórico (2003-7: 223). Adorno concibe, a la Hegel, el material como “espíritu sedimentado” (2003-12: 39) lo que, para Dahlhaus, implica el acento en la materia [*Stoff*] y la técnica frente a la forma [*musikalische Gebilde*], que convierten su noción de material en una “instancia anónima” [*anonyme Instanz*] con carácter normativo. En otras palabras, Dahlhaus es escéptico con la preponderancia del material –que, siguiendo la terminología adorniana, podríamos acercar a lo “particular”– frente a la de la obra –como totalidad– (que ha surgido de la forma, *Gebilde*). A juicio de Dahlhaus, la noción adorniana de “material” y, en concreto, la idea de “la tendencia del material”, que se constituye como “necesidad histórica” y como “constricción” [*Zwang*] del material sobre la composición, oculta un proceso de “olvido de los presupuestos” [*Vergessen der Voraussetzungen*] (Dahlhaus 1978: 339) sobre el propio material. Este olvido tiene en su

centro la primacía de lo histórico sobre el material que lo “anonimizaría” para poder tomarlo como “objetivo”. La principal objeción de Dahlhaus es que aquellas propuestas que contradigan la “tendencia” del material, dada su componente normativo, implican una oposición a lo inscrito históricamente en el material. Tales propuestas –que Dahlhaus ejemplifica con la obra tardía de Bartók y Hindemith (Ibidem: 340)– o bien “saldrían” de la sedimentación del espíritu en el material o bien serían clausuradas como “opuestas” a la tendencia del material, a su constricción, como “inconsistentes” [*Unstimmig*]. Dahlhaus pretende, así, aparte de volver a poner en circulación para la teoría estética de la música la idea de obra (Dahlhaus 2000 e Ibidem: 270-278), preguntarse también por cuál es la “materia prima” (que no “primera”, en sentido ontológico) de la música, es decir, preguntarse por el sonido. Por ejemplo, a su juicio, a partir –al menos– de John Cage, los sucesos acústicos han sido “des-pragmatizados” [*entpragmatisiert*] y, por ello, “estetizados” [*ästhetisiert*], llegan a equiparar el contexto “externo-pragmático” con el “interno-estético”.

La crítica de Dahlhaus, centrada en la aparente hiperbólica atención a lo histórico en la concepción del material musical de Adorno y su exigencia de recuperar lo “físico” se contraponen a las notas iniciales de este trabajo, donde Adorno rechaza la primacía de la materia. Planteábamos asimismo, a colación de su confrontación con la noción de imagen, la tensión entre lo corpóreo –de nuevo, lo físico– y lo que lo excede en sentido enfático, aquello que nunca puede concretarse como físico. Adorno, no obstante, en esto es claro: no hay nada físico sin la conciencia del dolor, que hace de lo materialista un ejercicio crítico, convirtiendo el rastreo epistemológico en “praxis socialmente transformadora” (2003-6: 203) y justifica la comprensión dialéctica de la teoría como praxis y viceversa.

Hay un aspecto en lo sonoro que amplía esta cuestión más allá de la tarea de la teoría epistemológica. Es el componente “inobjetual” [*Ungegenständlich*] de lo sonoro. De este modo, esta pregunta por lo físico, su conversión en material a partir de la mediación (sea del tipo que sea) y la confrontación con lo trascendental ya no se situaría en el plano del sujeto-objeto, sino que se pregunta, como momento nuclear, qué exige lo objetual. En pocas palabras, la denuncia que se hace en este trabajo es que lo objetual está, en gran medida, concebido desde parámetros visuales que parten de la noción de la materia como “extensa”, sea en sentido metafórico o literal. Es decir, prima para su constitución su relación con lo espacial. En este materialismo sin imágenes que tratamos de rastrear, ponemos el énfasis en lo ausente de lo extenso y en lo temporal para dar cuenta de esa “inobjetualidad” [*Ungegenständlichkeit*]. Desde mi punto de vista, es fundamental tener en cuenta cómo podemos rastrear este asunto ya en Marx. La “objetividad espectral”, que nombré brevemente al inicio de este texto, la propone Marx en su análisis de la mercancía. Hay un sedimento del trabajo y las relaciones de producción en los objetos que no puede rastrearse nunca por completo ni tampoco es posible que aparezca, bajo ninguna circunstancia, en la materia extensa. De ahí el componente “espectral”. El “objeto entero” que, como vimos, según Adorno sólo se puede conocer “sin imágenes” no es tanto una renuncia a la imagen como la constatación de que el objeto no se reduce a la materialidad “extensa”, al objeto como “cuerpo” presente. Lo espectral no puede llegar a ser, de ninguna forma, imagen. Por tanto, la “objetividad espectral” será la constatación del límite de lo aparente, la cuestión siempre abierta de la posibilidad de trazar completamente la constitución del objeto. En el caso de lo sonoro, en que el objeto –si aún lo llamamos así– solo es

en tanto ya ha sido, la fuerza de lo espectral es aún más significativa. No es posible determinar la imagen, sino solo su rastro.

La mayoría de los teóricos de la música de los últimos años se han dedicado a criticar la primacía de lo visual en la cultura occidental, el así llamado “visuocentrismo” (O’Callaghan 2007: 4 y ss; Toop, 2010: 45 y ss.). Ihde (2007) considera que el conocimiento (y, por ende, su tecnología) adolece de una “reducción a la visión” [reduction to vision], algo que es evidente si analizamos el lenguaje que hemos naturalizado para referirnos a nuestros procesos de conocer: “idea”, “historia”, “intuición”, “teoría”... todos estos conceptos, entre otros (algunos del inglés son aún más evidentes, como “insight” o “mind’s eye”) explicitan tal vinculación entre ver y conocer. Sin embargo, para Ihde, hay otra reducción: la de la visión en sí misma [reduction of vision].

La visión, como el phanos derridiano, opera como una especie de sustituto de lo que está más allá de la percepción, que es “engañosa”, “limitada”, “reductiva”. La representación que lo visual hace del contenido “espiritual” hace que la visión no se considere por sí misma, sino por su capacidad más o menos lograda de traducir o representar tal contenido espiritual. Ambas reducciones derivan en la consideración de la materia como lo “extenso”, lo “espacial”, eliminando de sus cualidades elementos cruciales para otras formas de percepción, como el tiempo. La materia, desde esta reducción a lo visual y de lo visual, se articula en el “marco de los objetos mudos” [the realm of mute objects]. La materia como lo extenso –o potencialmente extenso– y su fijación en el espacio ha colaborado con el intento de volverla eterna, de detenerla. Veámoslo con un ejemplo: el concepto de verdad, imitando esta materia potencialmente “fijable” e inmutable, también exige ser ella misma eterna. Nos parece que para ser realmente verdadera, debemos hablar o buscar la verdad, y no una verdad aquí.

Ihde considera, entonces, que el pensamiento se ha troquelado por lo dado por la vista, articulando así también las formas lingüísticas de pensar. La reducción de la visión, por su parte, se refiere a que separa la sensación del significado [sense from significance], es decir, que sospecha de lo dado por los sentidos para alcanzar algo así como “la visión interior”, la “mejora” de lo dado por lo teórico. La primacía de la visión se encuentra, a su juicio, ya en el origen de la filosofía. La reflexión sobre el sonido implicaría reformular las propias formas del conocer, poniendo el acento sobre lo in-visible.

En este sentido, cabría recordar la atención de Adorno, por más que sea de manera fragmentaria, a lo que denomina las “invariantes de la naturaleza antropológica de los sentidos” (2003-16: 631), que de alguna forma anticipa las cuestiones presentes en tal crítica al visuocentrismo. A su juicio, el oído “no tiene que orientarse tanto con atención hacia los estímulos, sino más bien protegerse de ellos” (2003-14: 232). Es decir, para Adorno, la imposibilidad del oído de cerrarse, hace que en general le llegue todo, y la escucha implique una protección contra lo que no se desea escuchar pero se oye a pesar del oyente. Esta pasividad, que es también una fragilidad, hace que el oído, para Adorno, no haya sabido adaptarse a las lógicas del trabajo, marcado por el modelo de “esfuerzo permanente”, tal y como el trabajo se concibe de cara a la eficiencia de la producción. Su pasividad inmanente hace que el oído “promueva la locura de que el mundo mismo no esté del todo racionalizado y de que éste ofrece un espacio para lo no controlado” (Ibídem). De este modo, la pasividad renuncia a la violencia del “estar alerta” con respecto al mundo de las cosas –que caracteriza lo visual–.

La primacía del objeto (2003-6: 184) permite que el sujeto deje de operar como “constituyente” del objeto. A partir de ella, Adorno aboga por una cierta “pasividad sin miedo”, que también cifra como “libertad para el objeto”, la apertura a lo que el objeto dé sin imposición subjetiva. Pero esta pasividad no es *à la* Heidegger, en la que se abra algo parecido a una categoría del ser, en la que se disuelve el sujeto y el objeto. La pasividad tiene que ver, para Adorno, con la renuncia de “dar forma” al objeto o “constituirlo”, el “hacerlo” en tanto actividad unidireccional. La posición del sujeto, en sus términos, es la experiencia (2003-10/2: 752). Para la teoría del conocimiento, es fundamental lo que añade a continuación, y el núcleo de este desplazamiento de la racionalidad del régimen de lo visual: “los fenómenos que transmite en la experiencia extraestética no son los de las cosas. Ni genera el oído una relación evidente con el mundo de las cosas en el que tiene lugar el trabajo útil, ni puede ser controlado por éste o por sus desiderata” (2003-14: 232). Esta falta de evidencia en la relación con las cosas podría considerarse no tanto como una carencia del oído con respecto a la posibilidad de la vista de articular la adecuación con lo que se postula como real, sino precisamente pensar en una relación cualitativamente distinta con las cosas que pase por la asunción de la posible *Ungegenständlichkeit* y lo no controlado totalmente por la razón.

En su texto sobre Kierkegaard señala un elemento fundamental para trazar el punto de partida de rastreo de esta “inobjetualidad” que es, a la vez, un hilo conductor para su propio proyecto filosófico, a saber, que “estética” “no significa (...) mera teoría del arte, sino dicho hegelianamente, una posición del pensamiento hacia a la objetividad” (2003-2: 262). Unas décadas más adelante, en “Die Kunst und die Künste” (2003-10/1), nos dice que “el género artístico se vuelve virtualmente una cosa entre las cosas, en la cosa que no sabemos qué es”. El “no saber”, señala, es el elemento fundamental e “ineludible” del arte. Es decir, Adorno nos está hablando de que la estética es una posición con respecto a la objetividad y nos está invitando a pensar sin un tercero, sin la copia del objeto pero, al mismo tiempo, nos dice que el arte elimina el conocimiento como posesión, como algo dado que se puede atrapar sin más. El concepto de naturaleza no es aquí baladí. Siguiendo a Lukács, Adorno plantea que hay dos mundos, el inmediato y el enajenado, el “lleno de sentido” y el “vacío de sentido”. Esto se correspondería con la “primera naturaleza” y “segunda naturaleza”. Es decir, el segundo mundo, el enajenado, el de la convención, o segunda naturaleza, se ha solapado de tal manera con la existencia, que se fundamenta en esa “primera naturaleza” que, pese a ser histórico, se experimenta como natural. Para Adorno, las obras de arte se encuentra en un punto intermedio, pues no caen en el “ser-para-otro” característico de los productos de la burguesía –la apropiación de los objetos en la segunda naturaleza– como tampoco son capaces de detenerse en un “puro-en-sí” en tanto son “cosas” sociales. Las imágenes que aparecen en el arte, a diferencia de las de los cultos y rituales, saben que no son capaces de replegarse hacia dentro de sí, a hacer aparecer lo absoluto, sino que participan de la mutilación fragmentaria de lo real. El materialismo sin imágenes, aquí, sería la negación de la copia, de la inclusión de un tercero entre sujeto y objeto, algo que específicamente en la teoría del arte se constituye a partir de la secularización de la prohibición de las imágenes: las obras “no afirman lo que las trasciende como ser en un ámbito superior [como harían las imágenes para el culto], sino que subrayan mediante su impotencia y superficialidad en el mundo empírico el momento de caducidad de su contenido” (2003-7: 160).

Lo irrepresentable, como Adorno intuía en su recuperación de la prohibición de las imágenes, está incidiendo en la derrota de las formas del conocer, en el agotamiento de la estructura de desviación entre ser y representación. El interés en el sonido, entonces, permite pensar más allá de los límites de la imagen, que permanece en el marco de la estructura representacional. De este modo, lo que no aparece es, al mismo tiempo, lo que *no puede aparecer*, como lo sonoro; y lo que *no debe aparecer*, como el concepto de utopía que no se traiciona con la existencia (Cfr. 2003-7: 200). Esta idea queda, de alguna forma, articulada en el análisis de Tristan García cuando afirma que

representar es primeramente ausentar. Toda representación, sea visual, sónica, o incluso táctil, presupone el trabajo de ausentar materia presente (...). La representación visual, al igual que la representación sónica, es la ausencia de la presencia. (...) De este modo, la gran ilusión estética del siglo XX –la creencia de que ya hemos acabado con la representación porque hemos descubierto el poder de la abstracción– se disipa: toda representación es una abstracción, la abstracción de la presencia de las cosas (2015: 249-250).

El materialismo sin imágenes sería la renuncia programática a poder conocer el objeto en su totalidad atendiendo a las estructuras que aporta la metaforización de la visualidad en el conocimiento. La “derrota preestablecida” desde la que construye Adorno su modelo epistemológico se enfrenta mediante el materialismo sin imágenes al materialismo como “materialismo extenso” y pone en duda la representación como re-apariencia.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W y Horkheimer, Max. 2003-3, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 2003-2. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-4. *Minima Moralia. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-6. *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-7. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-6. *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-10/1. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-10/2. *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-13. *Musikalische Monographien. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-14. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-15. *Kompositionen für den Film. Der getreut Korrepetitor. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2003-16. *Musikalische Schriften I-III. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- . 2003-18. *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2002. *Ontologie und Dialektik. Nachgelassene Schriften IV, 7*. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp.
- . 2005. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2006. *Metaphysik. Begriff und Probleme. Nachgelassene Schriften IV, 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2015. *Einführung in die Dialektik. Nachgelassene Schriften IV, 2*. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp.
- . 1977. *Terminología filosófica*. Madrid: Taurus.
- Cook, Deborah. 2006. "Adorno's critical materialism". *Philosophy and social criticism*, vol 32, n°6, pp. 719-737.
- Dahlhaus, Carl. 1978. "Pläyoder für eine romantische Kategorie – Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik" y "Adornos Begriff des musikalischen Material". *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, pp. 270-278 y 336-342.
- . 2000. *Grundlagen der Musikgeschichte. Gesammelte Schriften I*. Laaber, Laaber.
- Engels, Friedrich. 2014. *Anti-Dühring. La revolución de la ciencia por el señor Eugen Dühring*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- García, Tristan. 2015. "In defense of representation". Cox, Christoph, Jaskey, Jenny y Malik, Suhail. *Realism Materialism Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press.
- Lenin, Vladímir Ilich. 1977. *Materialismo y empirocriticismo*. Madrid: Akal.
- López Cano, Rubén. 2011. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, Amalgama-Tritó.
- Marx, Karl. 1951. *Das Kapital Vol I, Libro I*. Berlin: Dietz.
- Metscher, Thomas. 2005. "Widerspiegelung als Fundamentalkategorie im Marxismus". VV. A., *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- O'Callaghan, Casey. *Sounds. A Philosophical Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Pritchard, Elizabeth. 2002. "Bilderverbot Meets Body in Theodor W. Adorno's Inverse Theology". *The Harvard Theological Review*, vol 94, n°3: 291-318.
- Riethmüller, Albrecht. 1976. *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspielungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Toop, David. 2010. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York-London: Continuum.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

