

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>

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

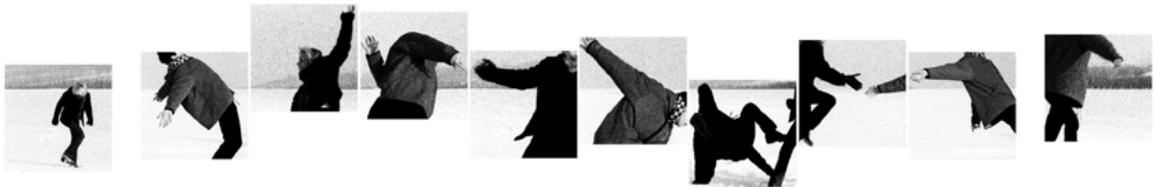


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“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

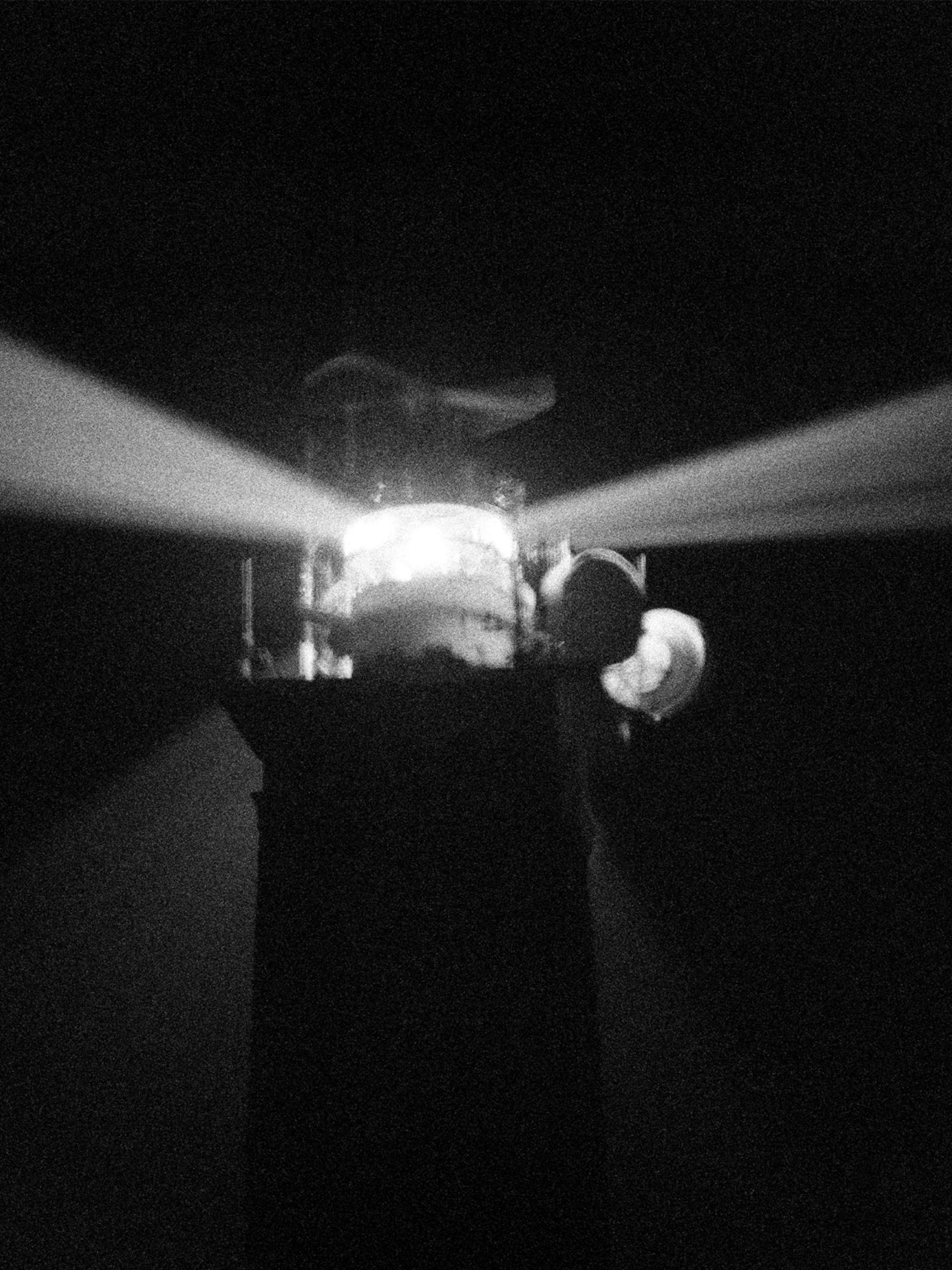
PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD 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**.



Ningún otro número tiene la fama mágica del siete. A lo largo de la historia, la Heptalogía o Septemología ha ido revelando presencias reales e imaginarias en un número que es, a partes iguales, *amoenus* y *horribilis*: siete son los colores del arco iris, las notas musicales y los días que Adán y Eva estuvieron en el Paraíso; siete son los brazos de la Menorá, los meses que el arca de Noé reposó en el monte Ararat y el número de la celda que Hitler ocupó en la antigua fortaleza de Landsberg. Y siete es también el número del volumen que en la Obra Completa de Theodor W. Adorno ocupa *Teoría estética* (1970), el libro póstumo del que este año que ya expira se celebra el cincuentenario y que ha servido de acicate para que *Laocoonte* dedicara su séptima entrega a este fundador de la Teoría Crítica.

En este año “pandémico” –y no “celeste” precisamente (¡que Jaime Gil de Biedma nos perdone!)–, desde *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* hemos seguido trabajando para ofrecer un número que estuviera a la altura de aquel a quien tributamos homenaje, sin duda ninguna uno de los pensadores más originales e influyentes de la contemporaneidad. Esperamos haber estado, al menos, cerca de conseguirlo. En el afán por lograrlo, *Laocoonte* ha incorporado por primera vez vínculos de acceso a archivos sonoros dentro de un artículo (“*Au piano avec Adorno*”, de Antonio Notario). Damos así, modestamente, el salto a la *transmedialidad*.¹

Nuestra publicación ha recibido en esta ocasión diez trabajos redactados en español y uno en portugués; de los cuales, tras un exigente proceso de evaluación y selección, solo seis verán la luz. *Laocoonte* sale, como viene siendo habitual, al encuentro de los lectores cargada de propuestas sugerentes en su amplio bloque no sometido a arbitraje, que alberga el apartado de creación UT PICTURA POESIS (con una selección original de ilustración sobre sentencias de Adorno del artista valenciano Artur Heras, a quien debemos también el colofón), una entrevista (concedida en exclusiva a nuestra revista por el pensador, literato y cineasta Alexander Kluge), tres textos invitados (uno de Michael Schwarz, responsable del legado de Adorno en el *Walter Benjamin Archiv* de Berlín, uno de Richard Klein, especialista de renombre internacional en la filosofía de

1 Para escuchar los archivos sonoros basta con clicar donde se señala con este icono (▶ Audic).

la música de Adorno, y una gavilla de relatos breves de Alexander Kluge que ponen el foco en el que fuera su maestro y amigo). La parte gráfica esta vez ha corrido a cargo del artista alemán Christian Peter. El otro bloque, estrictamente académico, de PANORAMA, dedicado a *La actualidad de la Estética de Theodor W. Adorno*, ha sido coordinado por las profesoras Rosa Benítez (Universidad de Salamanca) y Vanessa Vidal (Universitat de València), autoras también del texto introductorio “Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno”. Siguiendo las rutinas de las revistas académicas al uso, cada uno de los trabajos recibidos en esta sección ha sido sometido a un proceso de arbitraje ciego por dos informantes, los cuales se han ocupado de evaluar el contenido y la metodología del artículo. Los autores han recibido los informes redactados por los revisores, indicándoles –si así era el caso– la manera de subsanar deficiencias o realizar los cambios solicitados. Los informantes externos han sido seleccionados de acuerdo a un criterio de excelencia académica e investigadora, y tomando en consideración que su ámbito de especialización se correspondiese con las temáticas abordadas en cada uno de los artículos.

Tanto la información de las actividades que organiza o en las que participa SEyTA (Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes) como el *Call for Papers* del número octavo de *Laocoonte* se hacen públicos en la página web de SEyTA [www.seyta.org].

En una estrofa “heptalógica” de sus *Poemas sueltos*, escribe García Lorca:

He cantado por el mundo
con mi boca de siete pétalos.
Mis galeras de amaranto
iban sin jarcias y sin remos.
He vivido los paisajes
de otras gentes. Mis secretos.

Ojalá eso mismo, que este año sólo hemos podido hacer de puertas adentro, podamos volver a hacerlo el año próximo de puertas hacia fuera. Y que la vida, también la académica, pueda trascender la figura especular de la conciencia telemática, tan necesaria como desdichada la mayoría de las veces.



L'OCOONTE

CONVERSANDO CON

Conversando con Alexander Kluge*

Por Vanessa Vidal**



Alexander Kluge fot. Markus Kirchgessner

Alexander Kluge nació en 1932 y de nuevo, en 1945, cuando se salvó de la muerte tras el ataque aéreo de los americanos que redujo la ciudad de Halberstadt a ruinas. Es abogado, escritor, director de cine, productor, pensador y ensayista y, en su modo de conjugar todos estos lenguajes creativos, sigue el modelo de trabajo interdisciplinar del Instituto de Investigación Social, del que formó parte durante mucho tiempo.

Conoció casualmente a Adorno cuando tenía 24 años y se convirtió inmediatamente en su “fiel servidor” y después en “amigo de confianza”. El modo de pensar y de ejercer la teoría crítica de Adorno le han acompañado desde entonces. Porque Kluge no es en realidad un estudioso ni un intérprete de los textos de Adorno, sino un continuador discontinuo de su obra, un adorniano ortodoxo porque sigue manteniendo vivo lo

* Los títulos de las obras de Alexander Kluge citados en esta entrevista aparecen con el título original en alemán cuando no existe traducción castellana de los mismos.

** Universitat de València, España. vanessa.vidal@uv.es

Revisión de Rosa Benítez Andrés, Universidad de Salamanca, España. beneitezr@usal.es

heterodoxo del pensamiento crítico del que fue su maestro: lo considera su obligación. Podríamos decir que ejerce la teoría crítica como *praxis* polifónica: “Ya que no hay *praxis* sin teoría”, como nos dice en la entrevista que reproducimos a continuación.

Aunque es imposible presentar en unas pocas líneas su extensa y heterogénea obra, un resumen de su producción pueda quizás servir para dar cuenta de los distintos lenguajes que utiliza, los cuales se entrelazan y remiten fragmentariamente unos a otros y sólo así permiten dibujar una constelación de sus obras. Kluge, en parte junto a Oskar Negt, escribe varios textos teóricos y filosóficos: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, *Geschichte und Eigensinn* y *Maßverhältnisse des Politischen*. Perteneció al Grupo 47, que fue clave para sacar de los escombros a la literatura alemana después de la Segunda Guerra Mundial y promover un modelo nuevo de acción y concepción de la escritura. Sus escritos literarios y ensayísticos van más allá de la literatura de las grandes formas y se posicionan en una defensa del fragmento, la narración corta y lo aparentemente no terminado e incoherente. Como ejemplo de las, todavía lamentablemente pocas, traducciones al castellano de sus libros, podríamos citar: *Ataque aéreo a Halberstadt el 8 de abril de 1945*, *El hueco que deja el diablo*, *Talando tablas duras* o *El contexto de un jardín*. No es posible encontrar un dualismo entre su producción teórica y artística, ya que cada obra en particular y en relación con las demás está atravesada por una dialéctica intermitente entre lo universal y lo particular, en la que reflexión filosófica y producción artística forman distintos mosaicos. Esa es la manera en que concibe el ejercicio y la exposición de su, y de la, teoría crítica en la actualidad.

Adorno le presentó a Fritz Lang, para el que trabajó como asistente en 1958, y pronto descubrió que también podía hablar el lenguaje cinematográfico. Su película *Abschied von Gestern (Anita G.)* es considerada una de las primeras producciones del *Neuen deutschen Film*. Su actividad como guionista, productor y director es muy amplia y variada: quizás podríamos destacar su espectacular montaje de *Das Kapital* de Marx, *La patriota*, *Los artistas bajo la capa del circo: perplejos*, *El poder de los sentimientos* o *Happy Lamento*. Una de las técnicas cinematográficas que mejor domina es el montaje, que toma de Walter Benjamin y utiliza también como crítica inmanente a los grandes sistemas idealistas de los que no está alejado el cine narrativo clásico. Con el montaje destruye la totalidad, la niega determinadamente. Los espacios entre los distintos fragmentos, los huecos, contienen lo negado y, con ello, la posibilidad de algo distinto. Kluge se ha convertido al mismo tiempo en uno de los teóricos del cine más respetados en la actualidad: sus *Historias del cine* tienen traducción castellana. Pero su filosofía del cine surge en el plató, en el rodaje y en el montaje; no está hecha desde una estética teórica que observa al objeto desde la fría distancia del modelo epistemológico clásico.

Kluge defiende que la realidad se construye en la narración y se presenta siempre mediada lingüísticamente. No obstante, no considera que el lenguaje natural u ordinario, ni tampoco el lenguaje conceptual abstracto y esclavo de las definiciones utilizado por la filosofía, sean suficientes para dar cuenta de la complejidad de lo existente. Por ello, su defensa de la teoría crítica no es la de una corriente filosófica que se organiza en escuelas o generaciones, sino que la ejerce como una forma teórica de vida, inseparable de una *praxis* en la que los lenguajes narrativos fragmentarios juegan un papel central para descifrar los enigmas de lo real.

Alexander Kluge nos atendió el 20 de noviembre en su casa en München para hablar sobre su relación con Adorno y el modo en que hace resonar su pensamiento en su vida y obra, desde su personal polifonía. Esta entrevista recoge esa conversación.

— **Vanessa Vidal:** Es de verdad una gran alegría que haya sido tan amable de aceptar esta entrevista para el monográfico de la revista *Laocoonte* que dedicamos a la estética de Adorno.

— **Alexander Kluge:** La acepto encantado. Por Adorno y por Benjamin hago lo que sea y por usted también. La escucho.

— **Vanessa Vidal:** Muchas gracias. Me emociona mucho poder hablar con usted. Me gustaría empezar haciéndole un par de preguntas sobre su amistad y relación con Theodor W. Adorno. He leído recientemente uno de los relatos que ha escrito sobre Adorno, concretamente el que se titula “*Das Durcheinander einer Wahlverwandschaft*” (“El lío de una afinidad electiva”), donde narra cómo le conoció personalmente. En realidad, quizá podríamos decir que le conoció porque pudo reconocerlo gracias a la obra de Thomas Mann. La historia me parece maravillosa: una casi necesaria casualidad en la que se entrelazan realidad y ficción. Quizá me podría contar más concretamente cómo sucedió y cómo fue ese momento para usted. Era muy joven.

— **Alexander Kluge:** Sí, era un joven que estaba haciendo la pasantía en Derecho. Un pasante es un jurista que, una vez ha aprobado la oposición (*Staatsexamen*), continúa su formación haciendo prácticas en los tribunales. Y había ido a una conferencia inaugural, que es una lección que aquí en Alemania tienen que dar todos los profesores en una universidad, después de sacar su plaza, para presentarse académicamente ante sus compañeros y los estudiantes. Esta lección inaugural la pronunciaba un filólogo clásico especialista en latín. Adorno estaba sentado delante de mí. Es decir, yo estaba sentado detrás de su cuello, a un metro de distancia de él. Las sillas en el auditorio estaban muy juntas. Y yo miré hacia él y vi esos ojos grandes y observadores y esa cara, como si fuera un faro iluminado que gira de un lado a otro. Por aquel entonces yo no le conocía ni había visto ninguna fotografía suya, pero había leído los *Diarios* de Thomas Mann o, más concretamente, lo que escribe sobre su trabajo en común con Adorno para el *Doktor Faustus*, así que pensé: esos ojos podrían ser los de Adorno. Y le pregunté directamente si era Adorno. Se giró hacia mí. Tenía un cuello hierático. No podía girar la cabeza separadamente de su cuerpo y tuvo que hacer un giro de casi 180 grados para darse la vuelta hacia donde yo estaba, quedando luego por un momento en silencio. Luego dijo que sí, que era Adorno y nos pusimos a conversar un ratito. Me preguntó a qué me dedicaba. Adorno, cuando alguien le prestaba atención y se dirigía a él, siempre hablaba con la persona, lo consideraba completamente normal. Se comportaba como un niño que admira y respeta a su abuela: encontraba legítimo escuchar y responder cuando alguien le dedicaba su atención. Y cuando alguien lo hacía y le sorprendía, mostraba interés por la persona. Me invitó a tomar el té al día siguiente. El té lo preparó Gretel y él se dio cuenta, en ese momento, de que yo era importante, ya que, como jurista, estaba trabajando en el *Universitätskuratorium*, es decir, en la administración de la Universidad vinculada al Ministerio de Educación, un lugar pequeño. El *Kurator* es una gran autoridad en la administración de la Universidad y yo trabajaba muy bien con él, me ayudó mucho por aquel entonces. Adorno tenía muchas cuestiones que solucionar en el Instituto de Investigación Social, de las que yo podía hacerme cargo y resolver rápidamente. No se trataba de ningún favor, sino que estaba por descontado dispuesto a ayudar al *Instituto* en todo lo que me fuera posible. Y cuando se hicieron las reparaciones (*Wiedergutmachungen*) después de la Segunda Guerra Mundial, realicé trámites para Horkheimer. Adorno estaba entonces interesado en mí como jurista. Si le hubiera contado que, a veces también escribía relatos, me

hubiera mirado sorprendido. Hubiera dicho, como de hecho dijo: después de Proust, la literatura es redundante; a partir de ahora podemos concentrarnos completamente en conservar y administrar la herencia literaria desde Ovidio hasta Proust. No habrá más obras literarias en esa tradición. En música sí que se puede seguir adelante, pero no sucede lo mismo en literatura. Y, si todavía se puede hacer algo con algún acierto, sólo podría hacerse modificando las grandes formas. Sobre la música no puedo decir nada: no soy músico. En realidad, en la literatura no hay rivalidades. La idea de querer escribir como Kafka o como Proust es absurda. No podemos hacer eso en absoluto. Alguna vez intenté escribir como Thomas Mann y no conseguí llenar más de media página: escribí cinco frases y lo dejé. Por esa razón es mejor no seguir esforzándose en eso, en imitar a los clásicos. Hoy sé que puedo parafrasear. Por ejemplo, *Massensterben in Venedig* es una historia que parafrasea *Muerte en Venecia*. O, hace dos años, describí a Tadzio, el joven héroe de *Muerte en Venecia*, tal y como sería en el año 1939.¹ Pero, por decirlo resumidamente, Adorno tenía entonces interés en un jurista y un seguidor leal. Y desde entonces soy su servidor, un servidor muy querido en el Instituto de Investigación Social que, después, entró a trabajar como joven abogado del Instituto.

“

Un texto es un objeto en un espacio espiritual (*geistig*) y también en un espacio fáctico. Es un objeto tridimensional al que se puede girar y dar vueltas.

— **Vanessa Vidal:** Tenía preparada ahora otra pregunta, pero ya que ha hablado de ese tema voy a cambiar el orden de lo que le quería comentar para relacionarlo con lo que acaba de decir. Escribir hoy. Acaba de decir que Adorno ya no veía posible la literatura de las grandes formas después de Proust, pero usted, como fiel servidor de Adorno, sigue escribiendo maravillosos relatos, historias, ensayos, novelas cortas o como queramos llamarlo. No sé exactamente qué concepto debemos utilizar para sus escritos ni, tampoco, si tenemos un concepto para ello o incluso si lo necesitamos. Pero, como acaba de decir, usted parafrasea. Y me pregunto si usted concibe ese parafrasear como una especie de interpretación de las obras literarias ya existentes, como una narración de lo ya narrado, un volver a escribir lo ya escrito. No me refiero a un “metanivel”, no me gusta esa idea, porque implicaría asumir o volver a un dualismo de forma y contenido.

— **Alexander Kluge:** Exacto, no es un “metanivel” porque no se trata de narrar *sobre* algo. Parafrasear no significa nada más que, por ejemplo, en la música usted puede escribir una fuga y, si la escribe de atrás hacia adelante, tiene un canon retrógrado o cancrizante. Y si hace eso entonces ha parafraseado: tiene un material y lo invierte, lo comenta, no puede no escucharlo; pero puede excavar catacumbas en el material, profundizar. Y del mismo modo podría coger un texto o una narración o una historia

1 En la obra *Schnee in Venedig*.

o como queramos llamarlo. Un texto es un objeto en un espacio espiritual (*geistig*) y también en un espacio fáctico. Es un objeto tridimensional al que se puede girar y dar vueltas. El material permanece idéntico y auténtico y el mundo de las formas está inserto en el material. Ese es el espacio en que debemos trabajar.

— **Vanessa Vidal:** **Me gustaría hacerle ahora una pregunta más formal, más canónica. Si ya no hablamos de su temprana relación con Adorno como jurista y pasamos a comentar la relación que usted, durante los años siguientes y ya como artista e intelectual tuvo con él, ¿cómo describiría el modo en que Adorno o, mejor dicho, su obra ha influido en el modo en que usted trabaja y en sus producciones espirituales? ¿Qué diría usted que hay del pensamiento filosófico y estético de Adorno en sus propias creaciones?**

— **Alexander Kluge:** Los dos coincidimos en un espacio, ya que mi archivo está justamente entre el Archivo Benjamin y el Archivo Adorno en Berlín. Los tres compartimos la misma sala de lectura. Y esta relación todavía es más intensa, ya que creo que mi generación tiene la obligación de continuar trabajando como lo hizo Adorno y la primera generación de la teoría crítica. Pero sería una locura intentar imitar cómo habla o escribe Adorno. Él es también poeta, un *poeta doctus*: un sabio que se expresa poéticamente. En el caso de Benjamin, yo no diría lo mismo. Puede escribir bien, pero es también un hombre práctico. Y partimos de que Adorno es una autoridad, es rápido y cuidadoso en su trabajo y parece una persona amable. Pero eso es un engaño: en realidad no es amable en absoluto. Puede ser como Robespierre y puede también equivocarse igual que él. Por ejemplo, en *Filosofía de la nueva música*, en sus análisis de la obra de Stravinsky, es excesivamente duro; y cuando festeja la economía planificada en Schönberg, a veces es demasiado tolerante. Si argumentamos con el propio Adorno, deberíamos decir que tendría que haber tenido más en consideración también a su maestro Alban Berg en este escrito: hay cosas que son demasiado esquemáticas. Porque la verdad es que Schönberg no es tan esquemático, cuando compone y escribe notas no lo es, es mucho más complejo. Yo soy un creyente entusiasta de Adorno y no digo simplemente que lo quise como persona y me gustaba abrazarlo, que también, sino que me refiero a cuando uno, además de quererlo, se ocupa de sus pensamientos: después de hacer esto durante mucho tiempo no me he convertido en un crítico de Adorno, sino en un productor. Quizás me distingo del modo en que producía Adorno en que yo soy como un cameralista en el siglo XVIII, como el marqués de Pombal en Lisboa. Yo trabajo también de modo práctico, es decir, como un empresario, y no veo ninguna diferencia entre un poeta y alguien que se dedica a organizar algo. Si usted funda una universidad, también está trabajando poéticamente porque es también jardinera, es decir, cuida un jardín junto a otros seres humanos; usted crea un semillero, que es su seminario en la universidad. Yo relaciono también el pensamiento de Adorno con ese lado práctico. Estudié después con Michael Gielen, el director de la Ópera de Frankfurt, que también hace teoría crítica y es mi patrón musical junto a Luigi Nono. Y, para Adorno, Nono no es completamente ortodoxo, viene de Bellini, pero es sin embargo al mismo tiempo muy moderno, aunque no alguien que se haya formado académicamente en música moderna. No obstante, no hay ninguna afirmación adorniana sobre la que yo pudiera decir que no es cierta. De hecho, su obra como todo es al mismo tiempo una suma de fragmentos, de trabajos particulares, pero entonces, este todo tiene un subtexto que además es idéntico consigo mismo. No he encontrado nunca en su obra un lugar en el que desarrolle un pensamiento complaciente o amable con lo que existe: tampoco en sus conferencias. Puede que quizá alguna que otra vez

en la televisión o alguna discusión en la radio. No tenía mucho respeto por la radio, aunque gracias a ella adquiere cierta popularidad. Pero es realmente malo cuando intenta ser popular. Se equivoca sobre aquello que les gusta a los seres humanos. Lo bonito es que ni sabe ni puede ser alguien popular y famoso. Es un productor de pensamientos críticos absolutamente entrenado, en el que se puede confiar.

Las obras de Adorno son muy distintas entre ellas. Si lee *Mínima Moralia*, seguro que queda maravillada, aunque nunca podría reescribirla. No es un texto en construcción, sino que está acabado. Creo que incluso el propio Adorno no hubiera querido ni podido modificar nada. Luego hay otros trabajos, por ejemplo, la *Dialéctica de la Ilustración*, escrita por él y Horkheimer. Ese texto está en construcción, no está terminado. En él hay huecos y saltos entre las partes que escribió Horkheimer y las escritas por Adorno, que tiene un estilo totalmente distinto, o las que él mismo redactó para poder integrar en ellas pensamientos de Horkheimer. Eso es algo que se sabe y usted puede seguir trabajando la *Dialéctica de la Ilustración* a partir de ello: analizando cada párrafo. Después hay obras, como la *Dialéctica Negativa*, que es una obra en la que sólo se han construido los cimientos, es suelo urbanizable, o la *Teoría Estética*, que escribió en condiciones muy desfavorables, pensando ya en su muerte y con la presión del movimiento estudiantil. Son casos muy distintos. Y no es que unas sean peores o menos auténticas que las otras, sino que lo que usted tiene que ver es que, cuando Adorno las construye, algunas se asemejan a un diamante en bruto y otras a una piedra preciosa, como algo terminado. Algo muy distinto sucede en el caso de Benjamin. Por ejemplo, el segundo volumen de la *Obra de los Pasajes* es sólo una colección de citas. Poder hacer eso es también una gran virtud, como sucede con los hermanos Grimm, el *Diccionario de la lengua alemana* de Jakob y Wilhelm Grimm, o los *Cuentos infantiles y del hogar*, el gran respeto que tiene Benjamin por el coleccionismo ha de escribirse en mayúsculas. En cambio, Adorno no tiende a coleccionar material, sólo recopila sus sueños, aunque no los utiliza en sus textos. Procesa y transforma el material de modo más intenso que Benjamin. Con esto estoy señalando sólo una diferencia entre ambos, no es un argumento para medir la calidad de sus respectivas obras. Los textos pueden ser auténticos o no serlo y pueden quedarse en una primera redacción o adoptar una forma más elaborada. Cuando la forma es absoluta, desaparece el contenido. Aunque eso no sucede nunca en la obra de Adorno: él nunca es neutral.

“

Adorno es un productor de pensamientos críticos absolutamente entrenado, en el que se puede confiar.

— **Vanessa Vidal:** Ha dicho antes que usted no puede ser crítico con el pensamiento de Adorno, pero considera que su generación tiene la obligación de seguir haciendo teoría crítica ¿Cómo cree que afectó la muerte de Adorno a los intelectuales y a la filosofía en Alemania, y no sólo allí, sino al ejercicio del pensamiento crítico en particular?

— **Alexander Kluge:** La muerte de Adorno fue un *shock*. Fue un agosto de 1969. Una época absolutamente oscura de Alemania. Había una sección berlinesa del



Alexander Kluge fot. Markus Kirchgessner

movimiento estudiantil, que fue formada de manera muy intensa en retórica. Vinieron también muchos ciudadanos de la República Democrática Alemana, que eran muy buenos oradores. Habermas les acusó en aquel momento de fascistas de izquierdas. Y se empeñaron en destrozar a Adorno, que no entendía nada. No sabía qué querían. No comprendía, por ejemplo, los llamamientos a menudo estúpidos como “exigimos que, a partir de la semana que viene, las tropas americanas se retiren de Vietnam”. Adorno pensaba –eso no lo van a hacer porque yo firme el llamamiento, ni siquiera si les digo a Freud y a Marx que lo firmen: los americanos no se van a ir por eso–. Freud y Marx no dicen nada de Vietnam, aunque evidentemente como pensadores estaban en contra del idealismo y a favor de la *praxis*, y eso es lo que le interesa a Adorno, que es demasiado inteligente para firmar llamamientos de ese tipo y, además, le da la espalda a la retórica, no soporta la frase hecha o la consigna política. Le pongo ejemplos de cómo reaccionaba Adorno: cuando Rosa Luxemburg afirma “Socialismo o barbarie”, Adorno busca comprobar si ese pensamiento es correcto y verdadero. Si un alumno de bachillerato les dice a sus compañeros de clase “X debe ser, porque debe ser”, Adorno lo analiza y dice que eso es una tautología y Tomás de Aquino ya demostró que eso no es correcto ¿Entiende usted cuál era su modo de pensar? Y eso es una parte de lo que estaba sucediendo en ese momento histórico. La otra parte es también oscura porque hay un rearme en la mayoría de los países a nivel mundial.

No puedo revivir ese 1969 y, en particular, ese siniestro agosto. Adorno va a un médico y se pone una inyección para rejuvenecer. Y no viaja de vacaciones a Engadin, como era su costumbre desde hacía decenios, sino a Zermatt, que está a mucha altitud, y no creo que Adorno sea precisamente un ejemplo de montañista. Se le rompieron las botas, el destino le estaba advirtiendo: las botas tenían un agujero, pero las lleva al

zapatero para repararlas y se empeña en hacer excursiones que su corazón no aguanta. Llama a una amante, por lo que tampoco las noches le sirven para descansar y, si me pregunta a mí, yo creo que había algo en él que lo asesinó; algo que le preocupaba y acabó matándolo. Y no hay absolutamente nada que pueda reemplazarlo.

“

Cuando la forma es absoluta, desaparece el contenido. Aunque eso no sucede nunca en la obra de Adorno: él nunca es neutral.

Y veamos la imagen del entierro, en el que hubo una música horrenda, que no había elegido él mismo. Luego se pronunciaron discursos en una capilla del cementerio. Los discursos fueron normales. Horkheimer habló bien, pero no para que uno sintiera que sus palabras eran consoladoras. Fue interesante que viniera un pequeño grupo del movimiento estudiantil en Frankfurt, que era un grupo de intelectuales que estaban en la élite y que por lo menos tomaba el núcleo del concepto de experiencia, no el concepto retórico de política del grupo de Berlín ni las estupideces del grupo de Hamburgo, que pensaba que era una virtud mezclar dadaísmo y movimientos de protesta. El de Frankfurt era gente muy seria que, por ejemplo, el 31 de diciembre de 1968, organizó un seminario de cuatro horas sobre las tres críticas de Kant en medio de la lucha política. No hay que verlo todo negro, aunque ellos tenían también una fracción con chaquetas de cuero, que visitaba a sus camaradas y destruían bibliotecas: hubieran derribado esa biblioteca que usted tiene ahí detrás. Creían que debíamos empezar de cero como en Camboya. Era una doctrina neoescolástica: sostenían que debíamos destruirlo todo y empezar desde el principio y aprender sólo lógica. Y decían: así no habrá ningún engaño, ella es el verdadero lenguaje político, la auténtica voz interior. Una idea que, por cierto, era más protestante de lo que fue nunca el propio Lutero. Y este grupo fue al entierro y andaba en paralelo al cortejo fúnebre. Pensábamos que podían ser capaces incluso de robar el ataúd. Imagínese a esos hombres viejos ahí y a nosotros, que estábamos ya preparados para una batalla contra ellos. Pero no tenían en absoluto eso en mente, no tenían para nada esa intención. Estaban absortos, a ellos también les faltaba algo. Nada ni nadie desde entonces ha podido reemplazar a Adorno. Hoy tenemos en la tercera generación de la teoría crítica por primera vez a Christoph Menke, que, como dice el refrán, le llega un poquito a la suela del zapato. No hace nada que equivalga a Adorno, pero puede comprender e interpretar a Adorno y, por decirlo de alguna manera, sigue sus pasos. Es un joven topo que cava la madriguera de modo similar. Es la generación de los nietos. La generación posterior no prosigue el pensamiento adorniano. Por ejemplo, tampoco puedo decir de mi amigo Habermas que es su continuador. Lo respeta, evita conflictos con él, pero considera que Adorno es un artista.

— **Vanessa Vidal:** En relación con lo que acaba de decir. Para mí usted es un claro continuador de Adorno precisamente porque usted –y aquí tomo la tesis de Habermas que acaba de mencionar para convertirla en su contrario– es también artista, y el modo que tiene usted de ejercer la teoría crítica es muy distinto al que tienen Jürgen Habermas o Axel Honneth, que quizás estén más en sintonía con

el proyecto de Teoría Crítica presentado por Horkheimer en “Teoría tradicional y Teoría Crítica”, que se relaciona más con el modo más ortodoxo de hacer filosofía. A diferencia de ellos, Adorno ejerció una teoría crítica que acerca el arte a la filosofía.

“

Yo creo que había algo en él que lo asesinó; algo que le preocupaba y acabó matándolo. Y no hay absolutamente nada que pueda reemplazarlo.

— *Alexander Kluge*: Si tomamos por ejemplo a los grandes filósofos franceses, sentir y pensar serían lo mismo, se trata cada vez de la *différance*. Es decir, la determinación exacta de la *différance* sería tanto el instrumento en las artes como en la ciencia. Y alguien como Novalis escribe toda una obra, es decir, cuando se reúnen todas sus obras en la edición, el segundo volumen es sólo ciencia. Y Novalis dijo: lo absolutamente científico es al mismo tiempo lo absolutamente poético y lo absolutamente poético es lo absolutamente científico. Y eso es Adorno. Es decir, él diría que Habermas se equivoca cuando dice que podría llegar al consenso con los medios discursivos, los cuales contienen la gramática, cierto, pero el lenguaje es mucho más que eso. A las herramientas de Habermas les falta algo. Por ejemplo, Habermas no podría con ellas ni observar, ni interpretar, ni formular el fetichismo de la mercancía de Marx. No sería capaz de expresar el concepto de alienación. No podría ni producir ni criticar el concepto de trabajador colectivo. Para ello se necesita algo más que el lenguaje natural y que el lenguaje académico. Para eso se requiere también –y voy a exagerar un poco lo que dice Adorno– de los sonidos o tonos que el embrión ya escucha en el vientre materno, que todavía no son verbales. Eso ya marca una gran diferencia. El bebé puede darse cuenta ya de los cambios en el estado de ánimo de la madre escuchando el sonido de sus venas y los movimientos de su intestino. Y eso continúa después de que nazca el bebé. El nacimiento es un *shock*. Los tres primeros días se construye entre ellos un lazo de confianza fundamental. Puede que esto a veces salga mal, como dice Freud, pero por lo menos está el intento de crear ese lazo. Luego viene un largo desarrollo, cuyas etapas Adorno nunca ha descrito explícitamente con detalle, pero que presupone: y eso es la inteligencia infantil. Es la segunda etapa, en la que el bebé se convierte en un niño o niña que empieza a ir a la escuela. Piaget describe esa primera etapa, la segunda y luego está la tercera: la adulta. Adorno desconfía de la edad adulta: nunca quiso ser adulto. Y, en cada uno de nosotros, hay mucho de la primera y la segunda fase: cuando uno no puede escribir, pero ya distingue las cosas o cuando uno ya sabe distinguir y está sentado en el pupitre de la escuela, pero todavía no actúa autónomamente en la vida ni está perturbado sexualmente. Y hay más embriones, nuevos nacimientos. Y a partir de sus fragmentos se construye la vida del adulto. Pero la sexualidad nunca se hace adulta ya que consiste principalmente en el anhelo. Y en la medida en que acepto todo esto, me acerco a ese otro lenguaje. Y sólo todos esos lenguajes juntos producen el lenguaje. Y que la filosofía no comprenda todavía muchas veces que debería escribir plurilingüemente, en frases polifónicas, es algo que, por el contrario, para Adorno es evidente. En la Edad Media, en Notre Dame, cantaban coros de ochenta voces. Y

también en las matemáticas es así. La raíz cuadrada de -1 nunca da como resultado una secuencia lineal de números. La escuela matemática de Göttingen explica cómo entender la física cuántica. Y todo eso también pertenece al lenguaje. Y la filosofía es algo estúpido si no acepta todo esto. Debo decirle que respeto mucho el nuevo libro de Habermas titulado *Auch eine Geschichte der Philosophie*, que tiene 2000 páginas y estoy escribiendo comentarios sobre él. Pero usted verá que, en todo el libro, podría intercalar historias en cada párrafo. Y en la escolástica, en la Edad Media, tiene los *exempla*; después tiene aquello que aparece y cuando aparece puede usted formular una pregunta y luego debe discutir, es decir, despedazar la pregunta. Y cuando se tiene eso, se puede empezar con Hobbes y el empirismo inglés, y luego se puede ir ascendiendo con Kant, luego Hegel y, en algún momento, llegamos a la teoría crítica. Esta última integra y contiene todas las filosofías anteriores, pero, como en la torre de Babel, en el lenguaje original en que se han escrito: no en un lenguaje unitario.

“

Pero la sexualidad nunca se hace adulta ya que consiste principalmente en el anhelo.

— **Vanessa Vidal:** ¿Podría entonces decirse, a partir de lo que acaba de exponer, que el uso de diferentes lenguajes y diferentes modos de hacer y escribir filosofía acercaría a esta última a una teoría *estética*, es decir, a una teoría que intenta mantener y utilizar también el lenguaje de las *sensaciones* y el *artístico*?

— **Alexander Kluge:** Sí, es una teoría estética, pero también una dialéctica negativa. En realidad, eso es la clave de todo. Y se ve, por ejemplo, en el cuidado con que Adorno formula cada frase en *Mínima Moralía*. Es un modo escrupuloso de escribir con exactitud: la elaboración del material está en el material. Los instrumentos para elaborarlo no son algo que está fuera y en oposición al él, sino que están en el propio material. Y nosotros somos observadores-*del-naufragio-en-el-naufragio*: ese es el principio en el que vivimos. Cuando un observador en París está delante de “La balsa de la medusa”, se equivoca si cree que está delante *del* cuadro, pues hace tiempo que se ha embarcado *en* él. Eso lo dice Hans Blumenberg, pero es un pensamiento central de la teoría crítica. Y está contenido en todas las afirmaciones concretas de ésta. Es una de las pocas teorías que no se puede resumir, ya que es estrictamente inductiva. Las perspectivas narrativas están contenidas concretamente en cada frase. Por eso, lo único que podemos hacer es coger cada una de las frases e interpretarla.

— **Vanessa Vidal:** Pero precisamente por la relevancia que tienen todos esos diferentes lenguajes para escribir una teoría que sea concretamente crítica sería muy importante poder leer e interpretar los textos en el idioma original y no trabajar sólo a partir de traducciones ¿no cree?

— **Alexander Kluge:** Lo que tendría que hacer en ese caso es establecer una relación entre la traducción y el original. En primer lugar, debería señalar los errores que puede contener la traducción y eso, a su vez, le abre nuevas posibilidades para interpretar el texto original. Esto le permitiría un pensamiento prismático. Como usted sabe, *Prismas* es una obra de las más famosas de Adorno. Dígame usted una frase de Adorno, una cualquiera.

“

La teoría crítica integra y contiene todas las filosofías anteriores, pero, como en la torre de Babel, en el lenguaje original en que se han escrito: no en un lenguaje unitario.

— *Vanessa Vidal*: “El todo es lo no-verdadero”.

— *Alexander Kluge*: Una frase muy bonita. Para interpretar esa frase, debería en primer lugar evocar a Hegel. Pero Adorno no dice en ella nada explícito sobre Hegel, sino que establece una relación implícita con él. Y a continuación tendría que señalar de un modo muy cuidadoso el error de Hegel, lo que le llevaría a escribir por lo menos una página, mientras que Adorno sólo escribe una frase. Después tendría que volver a esa oración y relacionarla con todo lo que conoce de la obra de Adorno para ver que esa oración es un elogio al fragmento: los desgarros y las fisuras que se hacen a un pensamiento o a un objeto cuando se transforma en fragmento muestran la geología, eso que es subcutáneo o subterráneo en él. Y luego debe intentar aproximarse a este fragmento escribiendo distintas frases, sin intentar conectarlas en un texto como un todo, ya que eso no se puede hacer en media página. Debe dejar huecos, fragmentar de nuevo el propio fragmento y no intentar recomponerlo en un texto como totalidad, pues eso sería precisamente lo “no-verdadero”. Lo que tiene que hacer es utilizar como forma incluso aquello que en la frase aparece como contenido. Así funcionaría ese modo de proceder caleidoscópico o prismático: y ese es el único modo de pensar. La teoría crítica no puede funcionar de otro modo, ni Adorno puede pensar de una manera que no sea esa tan exacta. Y, si pudiera, por ejemplo, discutir ahora una hora sobre esto con Habermas, tampoco éste último podría negarlo. Habermas empezaría discutiendo, como hace en un pódium o en un seminario, pero comprendería enseguida que ese inicio no es el correcto. Pues un pensamiento no es tal si no se gira, mueve e invierte en todas direcciones, como un rabino que se queda en Babilonia, que no regresa con el resto a Jerusalén y está fuera de la censura de los romanos, y que sólo así es libre. Esos son los mejores talmudistas: los que señalan que, en el centro de un pensamiento, siempre hay algo que no se puede conocer. Por ejemplo, usted puede escribir tantas veces como quiera “la palabra de dios”, pero nunca será la palabra de dios. Siempre tiene que haber algo que no sabemos. Y eso no se hace en la frase “sólo sé que no sé nada”. Cuando oímos esa frase, debemos entenderla como narración de Sócrates y leerla de izquierda a derecha y desde el final hacia el principio y conectarla con nosotros y nuestro tiempo para que pueda hacerse real. No voy a seguir ahora desarrollando este pensamiento, pero señala el punto en el que la realidad aparece desgarrada, dañada y, del lado del sujeto, esto sucede de modo más fuerte todavía, ya que Adorno toma de Freud que todas nuestras sensaciones no surgen a partir de una superstición, o del principio de placer, sino que son producto de una herida, de un daño. Y la precisión y exactitud del pensamiento también surgen sólo a partir de éstos. Por eso tampoco puede haber un paraíso de pensamientos, un saber que esté ahí para siempre y del que sólo tengamos que apropiarnos. Eso es un absurdo. Los pensamientos se producen siempre a partir del sufrimiento. De modo que, por ejemplo, nosotros dos, tal y como estamos sentados esta mañana aquí, si quisiéramos expresar,



Kluge con Adorno fot. Stefan Moses

“ Las perspectivas narrativas están contenidas concretamente en cada frase. Por eso, lo único que podemos hacer es coger cada una de las frases e interpretarla.

interpretar o traducir un pensamiento de Adorno, deberíamos reunir primero todos esos *lamenti* y rastrear 80.000 óperas buscando las partes más tristes. Sólo después de eso estaríamos haciendo algo bueno, podríamos escribir un texto de calidad. Y todo esto se repetiría en la traducción. Siempre se tiene que dar vueltas a los pensamientos. Por decirlo de alguna manera, son como un objeto tridimensional, pero debemos ir incluso más allá de esto, porque estamos en un mundo con cuatro dimensiones. No tenemos sólo la perspectiva espacial tridimensional, la cónica y la excepción que es por ejemplo la nariz en los cuadros de Picasso, sino que tenemos además las perspectivas temporales. Y lo que hay que hacer es incorporar todos esos movimientos y perspectivas en el lenguaje, en el diálogo y en la traducción. He intentado mostrarle con esto cómo razona Adorno. Y le aseguro que practicó ese modo de pensar todos los días de su vida, incluso mientras estaba durmiendo.

— *Vanessa Vidal*: Sí, yo creo que también soñaba dialécticamente. Cuando ha mencionado esa relación tan estrecha entre vigilia y sueño, me ha recordado ese concepto tan central y polémico en la obra de Benjamin y Adorno, y me gustaría preguntarle algo sobre él o, mejor dicho, sobre la *praxis* de pensar en imágenes dialécticas. También cuando observamos su obra, usted trabaja con distintos lenguajes al mismo tiempo –el cine y las narraciones sobre o en torno a él–, lo que a mí me recuerda –y corrijáme si me equivoco– a las imágenes dialécticas como modo de proceder o pensar que no separa ambos lenguajes: el conceptual y el artístico.

— *Alexander Kluge*: Las imágenes dialécticas son la clave, el núcleo de ese peculiar modo de pensar. Cuando usted tiene un pensamiento y escribe por ejemplo ‘el todo’, debe escribir después entre paréntesis en original (*das Ganze*). Tiene que trabajar siempre que pueda con las dos lenguas y, a ser posible, con más lenguas. Sobre lo que usted dice sobre la imagen dialéctica, yo pienso que Adorno en el fondo es un iconoclasta: no confía en las imágenes. No las prohíbe, pero él diría que confía en su oído musical para distinguir lo que es correcto (*stimmig*) o lo que no, lo que él puede distinguir muy bien en la música. Cuando habla de imágenes, nunca dice nada sobre su certeza (*Gewissheit*), tampoco en imágenes famosas o grandiosas, y no conozco ninguna imagen que él utilice como base para sus escritos. Por ejemplo, en Benjamin usted tiene la imagen del “*Angelus Novus*”. El ángel se mueve con terror y ve la devastación mientras un fuerte viento sopla desde el paraíso y no tiene manos, no puede trabajar. Y yo añadiría a éste otro ángel de Paul Klee a éste, “*Stachel der Clown*”, que es práctico, como Bertolt Brecht, que me gusta mucho. Entonces tenemos a un ángel Benjamin y un ángel Brecht, y Bertolt parece un payaso. Esto que le estoy diciendo es una travesura. La clave de todo es: sí, imágenes dialécticas, pero ¡cuidado! Las imágenes mienten y son metafóricas. Y debemos disolver su rizoma, su raigambre y, cuando hemos conseguido separar todas las raíces y tenemos cada raíz individual, entonces surgen nuevas plantas. Nunca crece la misma planta. Adorno diría que es ideológico afirmar que de un tulipán nace la misma flor: eso es una maniobra que lleva al engaño. El tulipán se convierte en una imagen dialéctica si decimos desde el principio que es un producto puramente comercial procedente de Turquía: es importado y no hay nada auténtico en él. Lo real es que su genética es diversa y se modifica con el tiempo. Y así se relaciona Adorno con las imágenes dialécticas: es muchísimo más exigente que Benjamin. Y diría que muchas imágenes dialécticas son frases y no meramente imágenes. Si decimos “al pie de la montaña”, Adorno diría que al pie de la montaña no hay ningún pie, pero, además que tampoco podemos señalar dónde está exactamente la montaña. Y una frase así, es coloquial, pertenece al lenguaje ordinario, pero no sería suficiente para hacer filosofía o teoría crítica o teoría en general y por eso tampoco aporta nada a la *praxis*. Ya que no hay *praxis* sin teoría. Y entonces volvemos a Kant. Adorno no es totalmente distinto de Kant, sino que toma cosas de Kant y las amplía. Y quien diga que eso es sólo poético, como hace Habermas, no está en lo cierto. Una filosofía que no hace eso no está bien hecha. Volviendo a lo anterior, para que no me malentienda: yo no digo que Habermas se equivoque, sólo digo que hay cosas que no sabe hacer. Sería por eso importante que hubiera un trabajo en común. El cartógrafo que dibuja un mapa no tiene necesariamente que ser también un caminante. Kafka escribe: para describir Rusia, necesito un mapa a escala 1:1. A Adorno le entusiasmaría ese pensamiento y diría emocionado: mi antepasado corso tendría que haber sabido eso.

— **Vanessa Vidal:** Me gustaría hacerle ahora, ya para terminar, una pregunta compleja y por ello, y ya que ha mencionado a Kafka y Benjamin, quizás llena de esperanza para los que carecemos de esperanza ¿cómo cree usted que podemos continuar haciendo teoría crítica en la actualidad?

— **Alexander Kluge:** Pues de la misma manera que la teoría crítica se ha hecho desde siempre. Imagínesse usted esto: el Instituto de Investigación Social en Frankfurt fue construido después de la guerra con la forma de un barco. Parece un barco de vapor. Uno piensa que, si volviéramos a estar en peligro, Horkheimer tomaría de nuevo el timón y escaparía de nuevo hacia Estados Unidos o al Polo Norte o donde fuera. Y, en relación con esto, usted debe imaginarse algo así como un Arca de Noé en la que no cargamos animales, sino escritos, obras. Y eso es lo que permite entrar en diálogo: es una manera cooperativa de trabajar como se hacía en la *Revista de Investigación Social*. La teoría crítica intenta retomar el enfoque de Marx, en el que ya está incluido Hegel y toda la tradición del pensamiento occidental, y relacionarlo con Freud quien, dicho sea de paso, no hace sólo psicología, sino que es un talentoso talmudista y filósofo. Scholem y Freud van unidos. Y, a todo eso, habría que añadir las experiencias que nos separan actualmente de todos ellos. En la vida de cada uno de nosotros podemos encontrar un lugar que nos posibilite conectar con ellos. Nuestra fuerza de trabajo es lo único que permite construir la identidad humana. Matar animales, cultivar la tierra o establecer la propiedad privada, el asesinato del padre o de los hijos, es decir, todo lo anterior al trabajo, todo lo anterior a Edipo no es propiamente humano, sino Esfinge. No podemos sacar a los seres humanos de la producción, pues el trabajo nos permite el reconocimiento de los otros. Y, al mismo tiempo, nadie reconocería al otro si no pudiéramos mostrar afecto ante él, es decir, también podemos amar. Y unificar todas

“

Por eso tampoco puede haber un paraíso de pensamientos, un saber que esté ahí para siempre y del que sólo tengamos que apropiarnos. Eso es un absurdo. Los pensamientos se producen siempre a partir del sufrimiento.

esas fuerzas es algo que es posible hacer siempre, día y noche: que se puede enseñar y, sobre todo, se puede practicar. Es decir, se trata de construir talleres, espacios para la cooperación. Eso es teoría crítica: sin ese trabajo en común no es posible hacerla. El Instituto de Investigación Social siempre estuvo al lado de la universidad, pero en un edificio independiente de ella. Y, por ejemplo, en el mes dramático de la revolución, en diciembre de 1968, Luhmann, el enemigo teórico de la teoría crítica que no creía en nada de esto que le acabo de decir y quizás sea un positivista, impartió un seminario sobre “Amor como pasión”, que defraudó mucho en ese momento a los estudiantes que pensaban que los seminarios sólo debían estar dedicados a la guerra de Vietnam, y cuyo tema además causó sorpresa a los miembros del Instituto de Investigación Social. Luhmann explicó el concepto de amor allí donde este se mueve entre la tradicional forma de casamiento que es decidido por la familia, es decir, el casamiento como un contrato familiar, y lo distinguió de la boda como un contrato social entre amantes. Es el momento en que un poeta como Jean Paul escribe sobre el amor individual:

me enamoro locamente de alguien y lucho contra todo para conseguir estar junto a esa persona. Ese es el nuevo modelo de amor. Y eso mismo describe Luhmann en ese seminario, como un diablo, como si fuera el propio Mefistófeles: reflexiona sobre ese cambio. Y mantener un equilibrio entre cada individualidad y la vida amorosa en común es de hecho un gran problema. Este complejo modo de pensar es teoría crítica, en la que también podríamos introducir en este caso concreto a Luhmann. Los teóricos críticos no eran buenos empiristas, eran muy vagos y no estaban interesados en hacer investigaciones empíricas sobre la explotación minera, por ejemplo. Adorno no las podía soportar. Los franceses, Derrida, Foucault etc., a veces se equivocan de manera violenta, pero al mismo tiempo, producen maquinaria potente, son manufactureros, están más avanzados. Y todo esto que le he comentado ha de ser continuado en la generación de los nietos y bisnietos de la teoría crítica, que nunca puede separarse de la *praxis*. Hay filósofos, por ejemplo, el Barón de Münchhausen, que fundó la Universidad de Göttingen o el marqués de Pombal que un día después del tsunami y el incendio en Portugal, en 1755, creó un Instituto de Investigación sobre terremotos. Y empezó a construir el casco antiguo de Lisboa para que fuera seguro en caso de otro seísmo: y para probar la estabilidad de la construcción, hacía pasar por encima de ella a regimientos de soldados. Es decir, trabajó como ingeniero principalmente, pero eso también es filosófico. Y una figura similar al marqués de Pombal es Friedrich Pollock, que no escribió ningún texto filosófico en toda su vida, pero puso en funcionamiento el Instituto de Investigación Social. Era el segundo hombre más valorado y respetado después de Horkheimer. Y Adorno le tenía un gran respeto y se cuadraba ante él. No le voy a decir que Adorno fuese un hombre práctico, pero, de un modo similar a Leonardo Da Vinci, hizo muchas cosas distintas a la vez. De esta forma, el principio de los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas del Renacimiento también pertenece a la teoría crítica. Es decir, son necesarios un alquimista, un astrónomo, un filósofo, un retórico y que todos trabajen en común.





LOCOONTE

UT PICTURA POESIS



Artur Heras: semblanza en un solo trazo

Anacleto Ferrer*

Para un artista no vale la experiencia, vale la experiencia interior.

Cesare Pavese

El arte contemporáneo ha basculado entre dos polos de atracción que establecían el alfa y omega de sus posibilidades, si bien entre medias era posible ubicar tantos centros de gravedad fluctuantes como quepa imaginar a cualquier conocedor de las paradojas de Zenón sobre la infinita divisibilidad del espacio. Para Kandinsky, cuya paternidad del arte abstracto los historiadores sitúan hacia 1910, el cometido de la pintura consistía en liberar el espíritu cromático encarcelado en los entes del mundo, como en el Renacimiento Miguel Ángel había manumitido a los esclavos atrapados en la inmovilidad mármol. El *pop art*, nacido en los años cincuenta del siglo pasado como reacción al sublime sueño expresionista americano, se erigía sobre el principio básico de que todos los objetos son potencialmente estéticos, por lo que en su creación el artista *moderno* siempre puede elegir entre un montón de posibilidades sincrónicas: latas de sopa Campbell, botellas de Coca-Cola o cajas de esponjas metálicas Brillo. Cuando a mediados de la década de los sesenta Artur Heras llega al mundo del arte, éste oscilaba pues, por decirlo freudianamente, entre el Eros por los objetos cotidianos del mundo y el Tánatos nihilista al que incomodaban esos objetos. Entre la Escala del Todo y la Caribdis de la Nada. Como un Ulises moderno, con ninguna de las dos monstruosidades marinas se sentía a salvo Artur, inquieto comodoro de sí mismo. Incómodo con el papel de intelectual artístico, en una línea de clara filiación hegeliana que postula el predominio estético de lo teórico sobre lo físico, y desazonado también con el escueto papel de reubicador de imágenes rescatadas de la industria cultural para llamar la atención sobre su condición banal, sobre su aspecto kitsch, Artur Heras apuesta por esa elaboración de las experiencias interiores de que habla Pavese, desde la que hace emerger imágenes en las que no copia el mundo ni lo representa: lo reproduce, desarrollando con ironía sus elementos estructurales. La hibridación es su elemento. Sus pinturas no flotan en la intemporalidad de la idea: se sumergen en la fisicidad de la materia, adoptando la eventualidad de las formas. Pero su arte tampoco es un epifenómeno más del iconismo contemporáneo. Heras es un artista en el sentido pleno del término, alguien que posee un universo eidético propio y complejo (un *poeta*), pero que conoce y ejecuta asimismo todas las destrezas de su oficio (un *artesano*): un prestidigitador de cuya adorniana chistera brota la magia de las imágenes “liberada de la mentira de ser verdad”. Y a juzgar por su larga y polimorfa carrera, un trabajador incansable. “El genio es laboriosidad”, decía Walter Benjamin siguiendo a Baudelaire.

* Universitat de València, España. anacleto.ferrer@uv.es

Adorno, ilustración de la dialéctica

Artur Heras*



* Artur Heras (Xàtiva, 1945) es pintor, escultor, diseñador y curador de arte. Son muchos los museos que tienen pinturas, esculturas o dibujos suyos. Además de los catálogos de las exposiciones de sus más de cincuenta años de carrera, también ha escrito e ilustrado libros para importantes editoriales nacionales e internacionales, como *Wie der Wal zum Haustier wurde* (Insel-Verlag, 1973), *Der König* (Insel-Verlag, 1974), *Am Anfang war das Huhn* (Insel-Verlag, 1974), *Madame Leonarda* (Media Vaca, 2009), *Ribera y yo. Un diario* (Media Vaca, 2019) o *Ronda dels veïns de l'ermita* (Diputació Provincial de València, 1985), con textos de Alfons Roig, que obtuvo el Premio al Mejor Diseño de Libro otorgado por el Ministerio de Cultura en 1986. En 1980, por encargo de la Diputació de València, creó la Sala Parpalló, de la cual fue director durante quince años, convirtiéndola en el espacio público (casi el único en València hasta la creación del IVAM) que posibilitó la difusión del trabajo de un gran número de artistas nacionales e internacionales. Estas son algunas de las colecciones que poseen obra suya:

- Museu de la Ciutat, València
- Fondos de la Diputació de València
- Ateneo Mercantil, València
- Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Instituto Valenciano de Arte Moderno, València
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile
- Museo de Arte Moderno, Wrocław, Polonia
- Museo del Cartel Wilanów, Varsovia, Polonia
- Kunsthalle, Lund, Suecia
- Museu d'Art Contemporani d'Elx
- Museu d'Art Contemporani d'Eivissa
- Fundació Bancaixa, València
- Fons d'Art Avui, Barcelona
- Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca
- Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés
- Museo de l'Almodí, Xàtiva
- Fondos de la Universidad de Xalapa, Veracruz, México
- Fondos de Arte Contemporáneo Universitat Politècnica de València
- Colección Martínez Guerricabeitia, Universitat de València
- Colección Universidad Pública de Navarra, Pamplona
- Colección Caixa d'Estalvis del Mediterrani, Alacant
- Colección àcentmètresdumonde, Perpignan
- Colección La Caixa, Barcelona
- Museo Municipal de Arte, Valdepeñas
- Colección Mariano Yera, Madrid
- Colección Inelcom, Pozuelo de Alarcón

[La serie de ilustraciones sobre sentencias de Adorno han sido originalmente concebidas para este número siete de *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Para más información puede consultarse la web del artista www.arturheras.com].



La belleza que aún florece bajo el horror es puro sarcasmo y encierra fealdad. Pero, aun así, su efimera figura tiene su parte en la evitación del horror. Algo de esta paradoja hay en la base de todo arte, que hoy sale a la luz en la declaración de que el arte todavía existe. La idea arraigada de lo bello exige a la vez la afirmación y el rechazo de la felicidad.



Las obras hablan como las hadas
en los cuentos: 'Quieres lo incondicionado;
lo tendrás, pero irreconocible.'



La injusticia que comete todo arte alegre (sobre todo, el arte del entretenimiento) es una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo.



10

L'INTDAN

Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular)
entra en contradicción con la situación perenne de falta de
libertad en el todo.





**En el siglo XIX, los alemanes pintaron sus sueños,
y en todos los casos les salieron hortalizas.
A los franceses les bastó con pintar hortalizas,
y el resultado fue un sueño.**





El lápiz y la goma de borrar son más útiles al pensamiento
que un equipo de ayudantes.

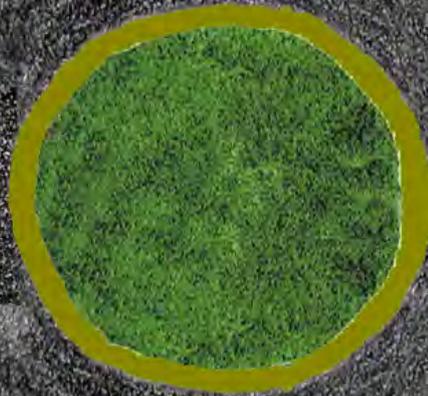
TODA OBRA DE ARTE ES UN DELITO REBAJADO.



La idea de una obra de arte conservadora tiene algo de disparatado.
Al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, las obras
de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar:
son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico.

Handwerk = Labor

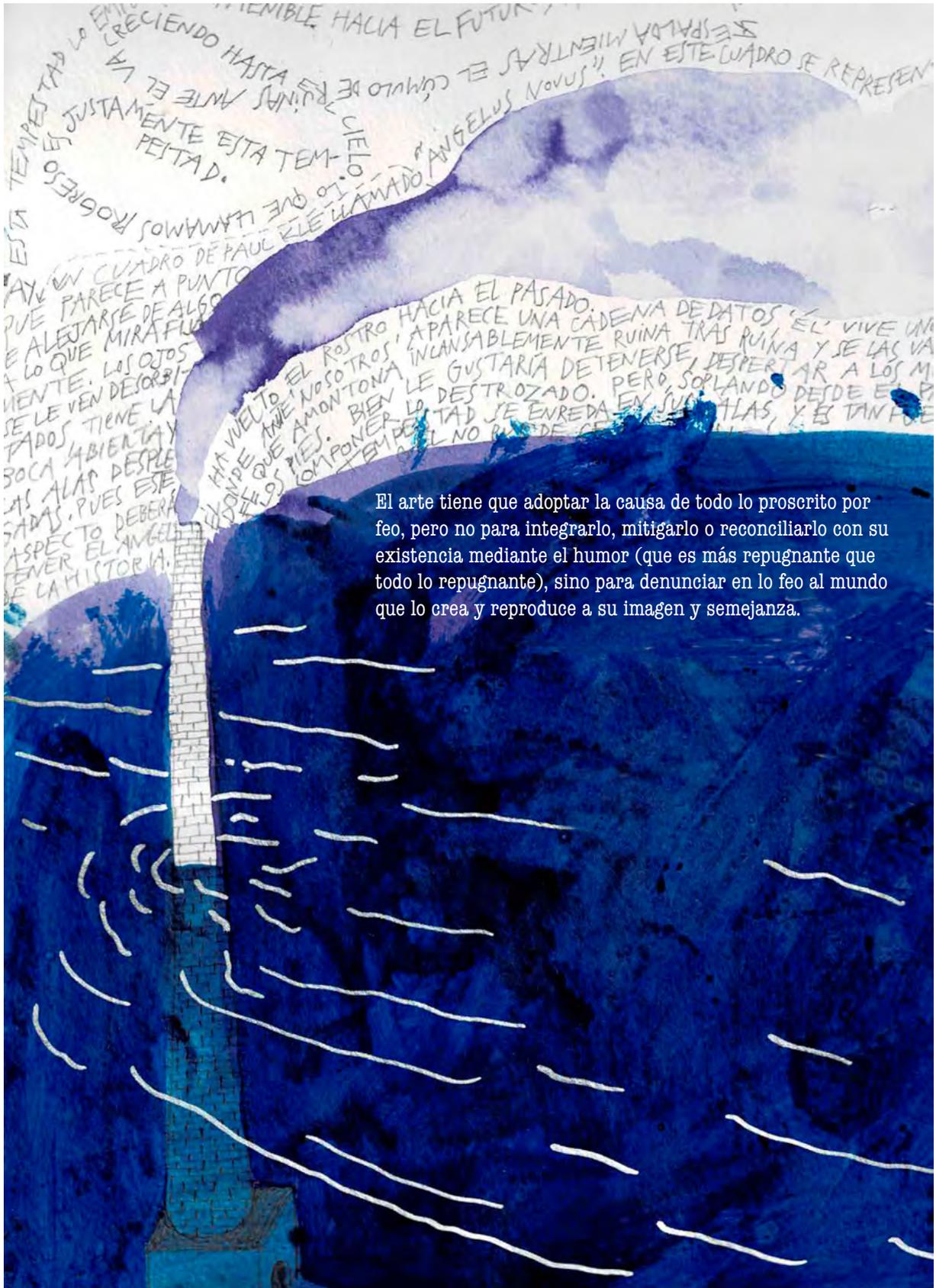
5



↓

1

2
Original = Copia



El arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (que es más repugnante que todo lo repugnante), sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza.

La industria cultural llama a sus **cracks** por su nombre de pila,
igual que a los camareros y a los peluqueros de la **jet set**.

MEUS FILLS NEUMÀTIC PER A
A VURE EN
REALITAT SÓC UN PEIX QUE M'ASOME
MANTENIR MESSURAR A LA MAR PERQUE
NO SE NADAR PEO HE IDE PESSCAR PER A BO MAR DE MENJAR

El contenido de verdad de las obras de arte es
la resolución objetiva del enigma de cada una.

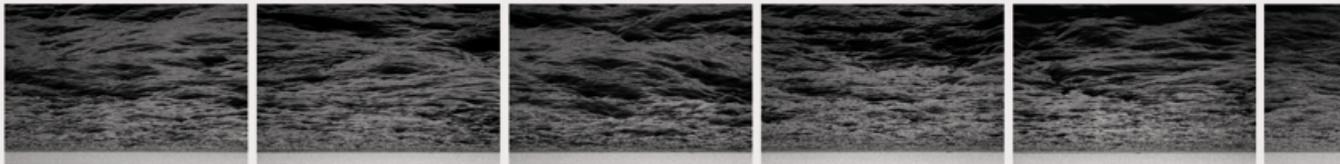




El arte auténtico del pasado, que hoy tiene que ocultarse, no queda así sentenciado. Las grandes obras esperan. Algo de su contenido de verdad no desaparece con el sentido metafísico, ya que no se deja comprometer; es aquello mediante lo cual siguen hablando.

Imágenes *Laocoonte* n. 7

Christian Peter*



*(Mainz, Alemania, 1970) Fotógrafo y artista. Entre 1992 y 1996 estudió Sociología y Filosofía en la Universidad de Mainz, y Japonología y Sinología en la Universidad de Tübingen. En 1997 se matriculó en la Facultad de Bellas Artes de Mainz obteniendo su licenciatura en la especialidad de fotografía en el 2002. Actualmente imparte clases de fotografía en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mainz.

Esta es una selección de algunas de las exposiciones en las que ha participado y los premios que se le han concedido:

- 1998 “Scheduled insubordinative community development dispositions” (con Jörg Bucher, Hamburg), Stadtmuseum, Esslingen
- 1999 “Wirklich”, Dortmunder Kunstverein, Dortmund
- 2002 “Premio Emy-Roeder para jóvenes artistas”, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
- 2003 “Here we come - Kunststudentinnen und Kunststudenten stellen aus”, Sala de exposiciones de la República Federal Alemana, Bonn
“Wolkenparaphrasen”, Gabinete Estético del Ayuntamiento de Mainz (con el profesor Dieter Brems)
- 2004 “9. Kunstinstallation 2004”, Instalaciones en la casa Ernst & Young, Ventura, Frankfurt-Eschborn
- 2005 “Premio Emy-Roeder para jóvenes artistas”, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
- 2008 “Fotokunst aus Rheinland-Pfalz”, Exposición para celebrar el 40 aniversario de

* chrpeter-fotografie@t-online.de. Para más información sobre la obra de Christian Peter consulte la página web del artista: www.christianpeter-fotografie.de

- la Fundación de Artistas de Speyer
2009 “Schön leer”, Metzgalerie, Koblenz
2010 “Kunst Direkt”, Rheingoldhalle, Mainz
“Huntenkunst 2010”, Feria de Arte Internacional de Doetinchem (Países Bajos)
“10 Jahre 20 Künstler 3 Orte”, Metzgalerie, Koblenz
2011 “Premio Woldemar-Winkler”
“Huntenkunst 2011”, Feria Internacional de Arte de Doetinchem (Países Bajos)
2012 “10. Kunst Direkt 2012”, Rheingoldhalle, Mainz
“110 Jahre Woldemar Winkler”, Galerie der Sparkasse, Gütersloh
“mehr Licht!”, Gruppenausstellung in der Galerie m beck / comebeck ltd,
Homburg
2013 “Huntenkunst 2013”, 21. Feria Internacional de Arte, Ulft (Países Bajos)
2014 “Huntenkunst 2014”, 22. Feria Internacional de Arte, Ulft (Países Bajos)
2015 “Huntenkunst 2015”, 23. Feria Internacional de Arte, Ulft (Países Bajos)
2016 “Reise ins Ich”, Exposición en la Galería beck / comebeck ltd, Homburg
2017 “Let it snow”, Gruppenausstellung im Kunstverein, Dahn
2018 “final presentation”, Goethe Institut, Kigali (Ruanda)
2020 “empty cities / crowded hearts”, Stadthaus Mainz

Sobre las imágenes de *Laocoonte* n. 7

Un faro iluminando, paisajes despoblados que, a pesar de y por su belleza, se convierten en testimonio de los crímenes de la historia humana contra la naturaleza. La mayoría de las fotografías de Christian Peter nos hacen encontrarnos en espacios naturales o urbanos vacíos, en los que el ser humano y la naturaleza sólo se muestran en el momento de su desaparición: como huellas de lo que alguna vez fue y, precisamente por ello también, como lo que pudo haber sido y que el artista, convertido ahora en detective, se dedica a rastrear en el lugar del crimen.

Cuando el ser humano desaparece de la fotografía es cuando el valor de exposición aventaja ya por primera vez al valor de culto. El haber otorgado su preciso lugar a este proceso funda la importancia incomparable del trabajo de Atget, que hacia 1900 fijaría las calles de París empleando desiertas perspectivas. Sin duda, con razón se ha dicho de él que las fotografió como si fueran el lugar del crimen. Pues también, sin duda, el lugar del crimen siempre está desierto. Se fotografía siempre para obtener indicios. Así [...] las vistas fotográficas comienzan a su vez a convertirse en cuerpos del delito en el proceso histórico presente (Benjamin 1980: 445).

Por eso, la obra de Christian Peter no investiga esas huellas de un modo sistemático para lograr una completa y coherente descripción de lo que sucedió exactamente en la realidad, sino que, fiel al carácter cifrado y fragmentario de su objeto, el lugar del crimen que contiene cada momento histórico es *reproducido* técnicamente, por formularlo en palabras de Walter Benjamin. Pero hay que interpretar correctamente estas afirmaciones del amigo de Adorno: el objeto no se reproduce, sino que es reproducido en sus fotografías que, así, se convierten en una segunda naturaleza que, en ningún caso, puede reducirse a mera mimesis o copia de los distintos cuerpos del delito, ni reconocerse como primera, como le hubiera gustado a Hegel. El objeto es producido en la obra de arte y ello sucede gracias al carácter fragmentario y al recurso a las series fotográficas que narran lo sucedido, sólo mediante lo que se omite en

la obra de Christian Peter. Los huecos entre los fragmentos son los que posibilitan esta dialéctica detectivesca que aparece en sus producciones y que, tras renunciar conscientemente a la búsqueda del culpable absoluto y la narración racional y sin fisuras de los sucesos delictivos, objetiva la expresión de la culpa de cada particular en cada momento histórico concreto. Las fotografías se convierten en pruebas claves para la investigación del detective, pero también pueden servir para la acusación del fiscal. Ésta última hallaría quizás su formulación más exacta en esta frase de *Mínima Moralia*: “El todo es lo no-verdadero” (Adorno 1997: 55). Una acusación tal sólo puede formularse en la forma entrecortada y fragmentaria en que la expresa Adorno, si es que se quiere hacer justicia a las víctimas. La obra de Christian Peter no busca la autenticidad, sino que, por el contrario, muestra que la justificación de la existencia del arte no se consigue si éste logra desvelar el sentido del ser que realizó el delito, pues éste es siempre insensato. La tarea del arte, tal y como se objetiva en sus fotografías vacías de restos de intencionalidad y de humanidad, consiste por el contrario mostrar la no-verdad de esa pretensión de sensatez y, con ella, de la existencia de un único culpable, cuyo asesinato pueda reconstruirse con medios meramente racionales. Christian Peter muestra que la fotografía y el arte en la actualidad no pueden seguir reproduciendo y justificando el mundo tal y como es, sino que han de mostrar las grietas y fisuras provocadas por la violencia y la ideología, rastreando los fragmentos de sus huellas en las calles y paisajes vacíos.

Bibliografía

- Adorno, Th. 1997. *Mínima Moralia*. Tomo 4. En: *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1980. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” En: *Gesammelte Schriften. I.2*. Tiedemann R. y Schweppenhäusser H. (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.



MOOCONTE

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

Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

(Coordinadoras)

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno

Rosa Benítez Andrés* y Vanessa Vidal**

La interrelación entre lo general y lo particular, que en las obras de arte sucede inconscientemente y que la estética tiene que llevar a consciencia, es la verdadera obligación de una concepción dialéctica del arte.

Theodor W. Adorno, *Teoría estética*

La inesperada muerte de Theodor W. Adorno en agosto de 1969 impidió que el autor concluyera muchos de los trabajos en los que se encontraba inmerso, entre ellos, su propósito de escribir un libro sobre Estética. Rolf Tiedemann y Gretel Adorno ordenaron una selección de los materiales que el filósofo había ido reuniendo para este proyecto y, en 1970, editaron lo que hoy conocemos como *Teoría estética*. En este 2020 se cumplen 50 años de la publicación de esta obra póstuma, hecho que no ha pasado inadvertido para la comunidad académica y filosófica. Diferentes iniciativas han querido aprovechar este aniversario para incidir en la actualidad del pensamiento adorniano y de su teoría estética en particular. A las distintas ediciones de textos inéditos o estudios sobre el frankfurtiano –como el ya convertido en Best Seller *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus* (Suhrkamp) o el ligero *Adorno en Nápoles* (Paidós)–, se suman encuentros, monográficos y compilaciones que continúan profundizando en su filosofía. En el ámbito hispanohablante, algunos de los grupos de estudio más valiosos para el mantenimiento de la Teoría crítica también han insistido en la vigencia de la Estética de Adorno, con encuentros –por ejemplo, el celebrado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en México, bajo el título *La Teoría Crítica: 50 años después de Adorno* y organizado por el Cuerpo Académico Subjetividad y Teoría Crítica en 2019– o la publicación de números especiales. Este último sería el caso de *Constelaciones*, la revista de la *Sociedad de Estudios de Teoría Crítica* que con el

* Universidad de Salamanca, beneitezr@usal.es. Este trabajo se integra entre los resultados del *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

** Universitat de València, vanessa.vidal@uv.es. Miembro del proyecto de investigación PGC2018-093502-B-I00. “Investigación artística y pensamiento estético”.

monográfico *Il faut continuer* coordinado por Marina Hervás y Jordi Maiso propone “leer hoy *Teoría estética* como un reto al pensamiento”, con el propósito de incidir en algunas de las contradicciones y tensiones que esta obra sigue planteando en relación al arte, la cultura y la experiencia sensible.

La que sin duda es la obra de referencia para comprender el conjunto de la estética adorniana constituye, por tanto, un excelente marco desde el que interpretar algunas de las reflexiones del filósofo en torno al vínculo entre teoría y praxis, la pérdida de relevancia social del arte o la especificidad de sus objetos. *Teoría estética* es un texto complejo que no sólo arrastra las dificultades de su propia formación a lo largo de los años, pues no olvidemos que se fragua al calor de las lecciones impartidas por Adorno en la Universidad tras su regreso a Alemania y que, pese a fundamentarse en una versión muy avanzada y pulida de sus escritos, nunca llegó a ser libro en manos de su autor. También se trata de una propuesta ambiciosa en la que Adorno retoma, casi uno por uno, los más importantes debates de la propia disciplina. Sin vocación de totalidad, la obra termina por presentar sin embargo una indiscutible profundidad. Un alcance que por supuesto dialoga con el resto de sus escritos sobre estética y arte. Por eso, para persistir en los esfuerzos ya señalados, este número de la revista *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* asume la responsabilidad de ampliar la perspectiva y extender el análisis sobre su pensamiento estético-artístico hasta un marco más amplio: la totalidad de la obra de Theodor W. Adorno y las reflexiones generadas en y a partir de ella. Una propuesta que nos obliga también a repensar bajo qué coordenadas interpretativas se ha entendido al autor y, por tanto, a comenzar nuestro acercamiento problematizando esas lecturas.

Así, después de su trágica muerte en 1969, la recepción de la obra de Adorno en Alemania y, a partir de allí, en el resto del mundo, fue bastante peculiar. Desde el *Diamat* se le acusa de no ser suficientemente marxista por alejarse de la praxis y proclamar la autonomía del arte frente al realismo socialista (Demirović 1999: 912). La filosofía burguesa ve por el contrario en su obra una peligrosa afinidad con el marxismo del Lukács de *Historia y conciencia de clase* (Habermas 1985). La figura de Theodor W. Adorno resulta además en esta época inseparable de la de Max Horkheimer, especialmente después de que ambos pasen a ser considerados como los dos fundadores más influyentes de una única Teoría Crítica de la Sociedad y de uniformizar con ello sus peculiaridades personales y filosóficas bajo la rúbrica de la “Escuela de Frankfurt”. La recepción de la obra de Adorno puso el foco de atención en los primeros años, sobre todo después del movimiento estudiantil de 1969, en la *Dialéctica de la Ilustración*, reduciendo así las manifiestas diferencias en el modo de hacer filosofía de Horkheimer y Adorno a un pensamiento común, que supuestamente se sintetizaría en ese texto fundamental del siglo XX. Esta peculiar lectura se convirtió en mayoritaria cuando Habermas, tras señalar momentos que considera problemáticos en la obra de Horkheimer y Adorno, se proclamó “continuador” de la Teoría Crítica de la Sociedad y protagonista de la Segunda Generación de la Escuela de Frankfurt. En *Teoría de la acción comunicativa* se centra en señalar el carácter “catastrófico” (Habermas 1981: 509) de la crítica a la razón que supuestamente realiza *Dialéctica de la Ilustración*, que la habría reducido a razón instrumental a partir de la concepción de la cosificación

expuesta en *Historia y conciencia de clase*.¹ Tras señalar las limitaciones de esa racionalidad, considera que la estrategia de Adorno consiste en una estetización de la filosofía que separa a ésta de la verdad, ya que entiende que el arte es lo otro de esa racionalidad concebida como meramente instrumental. Habermas afirma que en Adorno el arte sería una mimesis de la naturaleza carente de concepto² separándolo así, y con él a la estética, de la filosofía y la verdad. A partir de estas tesis, los numerosos textos sobre filosofía de la música, literatura o la propia *Teoría estética* no son tomados en serio porque Habermas no ve ninguna relación entre el arte y el conocimiento filosófico,³ acercándose con su lectura paradójicamente a las recepciones postmodernas de la obra de Adorno. Axel Honneth, ya como miembro de la Tercera Generación de la Escuela de Frankfurt, y alejándose de su propia temprana recepción en la que coincide con las tesis de Habermas, hace un intento de recuperar la importancia del arte y lo estético en la filosofía de Adorno y reinterpreta *Dialéctica de la Ilustración* como “crítica de la sociedad que abre mundo”.⁴ Pero en esta propuesta, simplifica el primer excursus de esta obra, el dedicado a la interpretación de *La Odisea* homérica, a los efectos que la exposición retórica de la epopeya produce en el espectador (Honneth 2000: 84-87), proponiendo una lectura desde una estética de la recepción, que también separa del conocimiento conceptual.

A pesar de esas recepciones muy extendidas del pensamiento de Adorno y Horkheimer, no se puede obviar que, aunque supongamos que para ambos la filosofía es inseparable de la crítica de la sociedad, cada uno de estos pensadores concibe y ejerce la crítica desde un lugar distinto. Y ello ya es visible en su primera colaboración conjunta en *Dialéctica de la Ilustración*, en la que las distintas concepciones de crítica se hacen manifiestas en la escritura de cada uno de los capítulos, escritos no por ambos como todavía se suele suponer muchas veces, sino por Horkheimer y Adorno respectivamente. Así, el capítulo titulado “Concepto de Ilustración” muestra la continuación y ampliación de la teoría crítica defendida por Horkheimer en “Teoría tradicional y teoría crítica” (Horkheimer 1988). De un modo muy distinto, el primer excursus titulado “Odiseo: o mito e ilustración” objetiva el proyecto de crítica de la sociedad de Adorno, que está unido sintomáticamente a la interpretación concreta

1 “Después de esa, si se quiere, retraducción idealista del concepto de cosificación al contexto de la filosofía de la conciencia, Horkheimer y Adorno conciben las estructuras de la conciencia cosificada de modo tan abstracto, que éstas se extiende no sólo a la forma teórica del pensamiento identificante, sino también a la relación del sujeto que busca fines con la naturaleza externa (...) Lo que está a la base de las estructuras de la conciencia cosificada es ‘razón instrumental’” (Habermas 1981: 507). Las traducciones de los textos en alemán son nuestras.

2 “La crítica, en tanto que tiene que ver con conceptos, sólo puede demostrar por qué la verdad que escapa a la teoría encuentra su escondrijo en las obras más avanzadas del arte moderno, de las que, no obstante, sin la ‘teoría estética’ no se podría tampoco sacarla de él (...) La teoría de Adorno relaciona su ideal de exposición ‘con la potencia mimética de la obra de arte, no con el principio de fundamentación de la ciencia moderna’. Intencionadamente, el pensamiento filosófico retrocede por detrás de las sombras de una filosofía, que se ha sobrevivido a sí misma convirtiéndose en gesto” (Habermas 1981: 516 s.).

3 “La *Dialéctica negativa* es ambas cosas: el intento de parafrasear lo que no se deja decir discursivamente y la advertencia contra buscar todavía asilo en Hegel en esta situación. La *Teoría estética* sella después la cesión de las competencias del conocimiento al arte, en el que la capacidad mimética gana una figura objetiva. Adorno renuncia al conocimiento teórico: *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* sólo pueden ahora ‘remitirse con impotencia una a la otra’” (Habermas 1981: 515).

4 “(...) la *Dialéctica de la Ilustración* no persigue proponer otra interpretación desde la teoría de la sociedad de la historia de la especie, sino que quiere provocar una percepción transformada de los hechos de nuestro mundo de la vida, en el que aparentemente confiamos, a través de la cual nos llama la atención su carácter patológico” (Honneth 2000: 84).

de la epopeya homérica para conocer su contenido de verdad. Pero ésta sirve también y a su vez para denunciar su contenido de falsedad, como muestra al mismo tiempo el análisis crítico de Adorno en el fragmento dedicado a “La industria de la cultura”. Ninguno de estos dos capítulos tiene que ver con una estetización de la filosofía, sino que más bien aquí la crítica de la sociedad se realiza a través de la interpretación: tanto de las obras de arte concretas como de los fenómenos pseudo-artísticos e ideológicos que la industria de la cultura ofrece al consumidor.

Esa concepción del conocimiento y la crítica de la sociedad a través de la interpretación del arte o del diagnóstico crítico de fenómenos de la industria de la cultura está más cerca de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* y otras obras de Walter Benjamin, o *El ornamento de la masa* de Siegfried Kracauer, que de la propuesta de materialismo interdisciplinar de “Teoría tradicional y teoría crítica” de Horkheimer. Adorno se forma como músico antes de empezar a estudiar en la Universidad de Frankfurt, es decir, se forma como artista antes que como filósofo, lo que permitirá que su modo de pensar el arte sea el de un productor que siempre escucha de cerca las obras. Tras defender su tesis doctoral sobre la fenomenología de Husserl viaja a Viena, donde estudia composición con Alban Berg y conoce a Schönberg (Steinert 1993: 26-27). En esta época, dirige la revista *Anbruch* y continúa con la filosofía al volver de Viena con su escrito de habilitación que se publicará –con cambios significativos– en 1933 bajo el título de *Kierkegaard. La construcción de lo estético*, siniestramente, el mismo día que Hitler se hizo con el poder. Es evidente que esta obra no encontró ningún eco entre los intelectuales que, no sólo decidieron, sino que además pudieron, quedarse en la Alemania dominada por los nazis. En ella se halla ya una exposición de la filosofía de las artes que Adorno no cesará de pensar y concretar hasta la inconclusa *Teoría estética*.

Es sobre todo durante los años en la emigración, primero en Inglaterra y luego en Estados Unidos, en los que se produce un mayor acercamiento al Instituto de Investigación Social y, con ello, entre él y Horkheimer. No obstante, Adorno continúa centrándose en la interpretación de obras de arte y dándole una forma artística a su modo de presentar sus pensamientos, como hace de manera magistral en *Mínima Moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*. La clásica exposición conceptual sistemática de la filosofía que representa por ejemplo la dialéctica hegeliana es sustituida en esta obra –en una negación determinada– por la forma fragmentaria y aforística que se sirve en su planteamiento, no sólo de conceptos, sino de imágenes dialécticas,⁵ ya que Adorno quiere acercar la filosofía a la producción artística en tanto que la primera ha de materializar históricamente los pensamientos en la escritura, en el modo en que los objetiva mediante el lenguaje en un texto filosófico se asemeja al artista. Y esta

5 En la primera versión de su escrito de habilitación sobre Kierkegaard leemos a este respecto “Los conceptos dialécticos que, con razón, como lo nuevo que está apareciendo en cada caso se llaman imágenes dialécticas, son los que le dan a la filosofía la sospechosa fama de poética; sobre todo cuando la filosofía, que concebida como individualismo siempre lo intenta, se ha separado completamente de la representación de la totalidad. Precisamente entonces, son las imágenes dialécticas el verdadero instrumento de la filosofía. Ella no se diferencia de las ciencias particulares como una ciencia primera que resume sistemáticamente las más elevadas universalidades de las ciencias particulares; sino más bien por el hecho de que ella construye ideas que iluminan, con las que la realidad puede ser interpretada. En el momento en que una filosofía de este tipo es piadosamente calificada como lirismo se está rechazando con ello la extrañeza dialéctica de sus ideas que iluminan (...)” (Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Signatura Ts 0432, 2-3).

tesis es formulada por Adorno dialécticamente. No sólo la interpretación filosófica del arte descubre el contenido de verdad y falsedad de la sociedad en la que éste surge, sino que la teoría, la propia filosofía ha de acercarse en su forma de exposición al arte: ha de convertirse en una teoría estética para poder dar cuenta de su tiempo, ya no sólo en conceptos, sino en imágenes dialécticas. Es teoría, porque su medio de exposición es el lenguaje y la escritura; y es estética, en tanto que el concepto ya no se aplica desde arriba abstractamente al objeto de conocimiento, como hace por ejemplo la dialéctica hegeliana, sino que el movimiento del concepto en la exposición ha de expresar también –dialécticamente– en imágenes lo nuevo que aparece en cada momento histórico. Adorno no dejará de pensar esta novedad hasta la *Teoría estética*, en la que concreta que una de las tareas que le quedan a la filosofía como exposición conceptual en la actualidad es interpretar y descifrar las obras de arte. En tanto que éstas aparecen como imágenes en cada momento histórico, como novedad que no se sabe a sí misma, la filosofía –la teoría estética ahora– adquiere la obligación de interpretarlas para lograr hacerlas dialécticas: debe lograr la exposición conceptual del contenido de verdad que expresan, pero sin reducirlas ni traducirlas de una manera dogmática a conceptos.

Ella [la estética] se mueve en el medio de los conceptos generales todavía teniendo en cuenta el lugar radicalmente nominalista del arte y a pesar de la utopía del particular, que ésta comparte con el arte. Eso no es sólo su miseria, sino que tiene su fundamento *in re*. Si en la experiencia de lo real lo universal es lo realmente mediado, en el arte lo es lo particular; el conocimiento no-estético, en la formulación kantiana, se preguntaba por la posibilidad del juicio universal, cada obra de arte se pregunta así cómo es de algún modo posible en el dominio de lo universal un particular. Esto une a la estética, a pesar de que su método no puede consistir en subsumir un particular bajo el dominio de lo universal, a conceptos, pero aquellos cuyo *telos* es lo particular. Si en algún lugar tiene razón la doctrina hegeliana del movimiento del concepto es en la estética: ella tiene que ver con una interrelación de lo universal y lo particular, que no amputa lo universal desde fuera, sino que lo busca en sus centros de fuerza (Adorno 7: 521).⁶

Gracias a la *Wiedergutmachung* y a la astucia política de Horkheimer, Adorno recupera la plaza como profesor en la Universidad de Frankfurt que le arrebataron los nazis. Ya en 1950, a su vuelta a la Universidad de Frankfurt, una de sus primeras lecciones estuvo dedicada a la *Estética*, igual que los primeros seminarios que impartió en 1932 dedicados polémica y valientemente a *El origen del drama barroco alemán* de Benjamin, que había sido rechazado por la academia como escrito de habilitación, y a la *Teoría de la novela* de Georg Lukács, que entretanto se había proclamado su enemigo defendiendo el realismo socialista. Es en esta época en la que Adorno empezó a publicar sus escritos sobre Husserl, Heidegger o Hegel y su obra más estrictamente filosófica: la *Dialéctica Negativa*, aunque nunca separó estos trabajos de sus reflexiones sobre el arte. En su nota editorial de 1972 a *Dialéctica Negativa*, Rolf Tiedemann cita a ese respecto un fragmento encontrado en el manuscrito de Adorno que éste último pensaba introducir en una nueva edición de su “niña gorda”, como llamaba cariñosamente a este libro:

Toda filosofía, debido a su modo de proceder, toma una decisión previa por el idealismo. Ya que ha de operar con conceptos, no puede pegar materiales, lo no-conceptual a sus textos (...) Pero con ello ya se está provocando que los conceptos,

6 Las obras de Adorno se citan señalando el número de tomo de las obras completas publicadas en la editorial Suhrkamp y el número de página. La información detallada se encuentra en la bibliografía.

como el material de la filosofía, adquieran el primado. La propia materia es una abstracción. No obstante, la misma filosofía puede conocer, nombrar ese *telos* necesario que postula; y si ella sigue pensando a partir de esto, no puede eliminarlo, pero sí que puede estructurarse de modo que todas sus afirmaciones aparezcan para la autoconsciencia en su no-verdad. Precisamente eso es la idea de una dialéctica negativa (Adorno 6: 531).

Esa autoconsciencia del momento de no-verdad implícito siempre en el uso unilateral del concepto que permite la dialéctica negativa frente a la dialéctica afirmativa de Hegel, la cual expone la idea finalmente en la filosofía como última figura del Saber Absoluto, superando así al arte y la religión como modos más imperfectos en los que se manifiesta la idea, es corregida también desde el otro extremo: la teoría estética. La teoría debe volver a recuperar esa materialidad introduciendo el arte como momento necesario en su exposición, como momento de no-identidad frente al carácter identificador del concepto del que ya advertía la dialéctica negativa y la *Teoría estética* justifica:

Si la doctrina hegeliana del movimiento del concepto está justificada en algún lugar, es en la estética; ésta tiene que ver siempre con una interrelación de lo universal y lo particular en la que lo universal no amputa desde fuera lo particular, sino que lo busca en sus centros de fuerza. Lo universal es el *skándalon* del arte: en la medida en que se convierte en lo que es, no puede ser aquello en lo que quiere convertirse. A la individuación, su propia ley, se le pone un límite a través de lo universal (...) Allí donde las obras de arte eliminan polémicamente por la vía de su concreción algo universal (un género, un tipo, un idioma, una fórmula) se conserva lo eliminado en ellas a través de su negación; este hecho es constitutivo para la modernidad (Adorno 7: 521).

De ahí que la conmemoración de los 50 años desde la publicación de *Teoría estética* a la que hemos dedicado este número de *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* pretende, más allá de celebrar la publicación de esa obra, hacer hablar aspectos de su legado que fueron relegados a un segundo plano o malentendidos en la recepción dominante y potenciar con ello actualidad del pensamiento estético de Adorno, para pensar el arte y exponer conceptualmente nuestro presente.

Tras décadas de debates sobre la posición de la praxis artística dentro del conjunto social parece evidente que ni las posturas más esteticistas ni las instrumentalistas han logrado articular una respuesta sólida y consensuada acerca de cómo la obra de arte afecta y es afectada por su contexto de producción. Su condición híbrida la coloca en un espacio de tensiones que escapa del puro reflejo o el monadismo simplistas. Durante siglos las distintas vertientes heteronomistas, primero, o autonomistas, después, han defendido una serie de ideas estéticas que trataban de sustentar el valor de estas prácticas bien en su capacidad para representar una ideología, o bien para sustraerse a ella. Puede que sólo con la llegada de las vanguardias fuese posible comenzar a pensar de un modo no dualista esta realidad y acercarse a una actitud integradora y crítica, capaz de recalcar en el complejo estatuto de las artes.

En esta tarea que aún seguimos asumiendo, uno de los filósofos que mejor supo posicionar su teoría estética y artística fue Theodor W. Adorno. Al concebir la práctica artística como un hecho social, que al tiempo es capaz de rechazar esa misma realidad de la que forma parte, este autor abrió un fecundo espacio de reflexión que todavía

351
Ts 18085

III

Verhältnis zu den traditionellen Kategorien
Zur Funktion des Kunstwertes

Wie Konstruktion ein Moment aller traditionellen Kunst von Rang ist, heute aber in Reflexion ihrer selbst, anstelle der vorgegebenen Formen tritt - der Terminus dafür lautet "Auskonstruktion"¹ -, durch ihre Eman-

1 Vgl. Theodor W. Adorno, Schönbergs Bläserquintett, in: Pult und Taststock, Wien 1928, S. 45 ff.

ziation zu einem Anderen wird, schließlich, sich selbst negierend, in ein qualitativ Anderes übergeht, so ist es wohl um die traditionell ästhetischen Kategorien insgesamt bestellt. Der Forderung, Ästhetik zu einer Praxis von konkret-künstlerischer Erfahrung, in sich einzubekennen, ohne ihren dezidierten theoretischen Charakter aufzuweichen, ist nicht am besten dadurch zu genügen, daß man, modellartig, jenseits Bewegung an sich in den Kategorien nachgeht und sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. Diese wird dabei von der neuen Produktion her, nicht der Rezeption zu fassen sein, im Sinn des Vorrangs ästhetischer Objektivität vor den Reaktionen auf künstlerische Phänomene. Von der Produktionsseite her denken: ist dabei soviel wie von den objektiven Desideraten her denken, die die Produkte präsentieren, keineswegs von der Psychologie der Produzierenden her oder überhaupt der Genese. Der Vorrang der Produktionsphäre in den Kunstwerken ist der ihres Wesens als der Produkte gesellschaftlicher Arbeit gegenüber der Kontingenz ihrer subjektiven Hervorbringung. von dieser haben sie nicht weniger sich distanziert als von den Reflexen, die auf die Werke antworten mögen. Die Beziehung auf die traditionellen Kategorien aber ist geändert, nicht darum dies, weil sie, verändert, in den Produkten wiederkehren und durch diese Wiederkehr den Schein eines Beginns vom Nullpunkt zementieren, der nur auf die Illusion der Naturwüchsigkeit künstlerischer Gebilde hinausläuft. Sondern allein die Reflexion jener Kategorien erlaubt es, die künstlerische Erfahrung der Theorie anzubringen, als einem geist-

Handwritten notes in German:

Handwritten notes in the left margin:

Handwritten notes in the right margin:

Handwritten notes at the bottom:

Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Signatura Ts 18085.

hoy nos ofrece herramientas imprescindibles para pensar tanto los objetos estéticos como las inconsistencias de la propia disciplina que los aborda. Las obras de arte son apariencia y, en esa medida, nos hablan tanto del mundo existente –al que remiten de forma inevitable–, como del que esa misma realidad no permite hacer efectivo: “La identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido por la imposición de la identidad en la realidad. Sólo gracias a la separación respecto de la realidad empírica que posibilita al arte moldear según sus necesidades la relación entre el todo y las partes, la obra de arte se convierte en el ser en segunda potencia” (Adorno 7: 14). Cuando se disocia como realidad creada, el arte asume una posición crítica que le permite volver a ese marco del que se ha desgajado para intervenir en él bajo la forma de una acción alternativa.

Esta consideración que está en la base del pensamiento adorniano es la que abre también otras vías de abordaje a problemas como la recurrente inadecuación entre la teoría y las manifestaciones artísticas concretas; la dialéctica entre forma y contenido; el carácter cognitivo de lo estético y las artes y su conexión con la filosofía; la posibilidad de un análisis inmanente de las obras o las trampas de la industria de la cultura. Gran parte de los textos del filósofo de Frankfurt recogen, en mayor o menor medida, estas y otras cuestiones vinculadas a todo un conjunto de experiencias –artísticas o estéticas– que, en su especificidad, persisten en demandar nuestro interés como procedimiento desde el que comprender una sociedad hiperestimulada y presa de un ritmo ajeno a la atención que exige el entendimiento. Las obras de Adorno contienen el fundamento para pensar, de nuevo, cuáles son los daños que una sensibilidad como la actual infringe en el sujeto individual y colectivo y cómo la música, la literatura, el teatro o las artes visuales pueden entregar formas de resistencia frente a ellos. En este sentido, el monográfico que presentamos a continuación parte del conjunto de textos publicados por el autor, sus propuestas, y lo extiende hasta algunas de las influencias que tuvo y que ha ejercido en el terreno de la Estética y la Teoría de las artes, para llegar al modo en que el pensamiento estético de Adorno puede llevarse más allá de lo que lo llevó él mismo con el objetivo de conceptualizar y pensar el arte y la sensibilidad de nuestro tiempo.

Para ello, se ha organizado este número especial en varias secciones. En la primera de ellas, *CONVERSANDO CON*, ofrecemos una entrevista de la persona que quizás mejor encarne y ejerza el planteamiento adorniano en el panorama artístico y teórico contemporáneo. **Alexander Kluge** ha querido participar en este volumen concediéndonos una entrevista en la que nos cuenta su relación con Adorno y de qué modo podemos seguir ejerciendo en el presente una teoría crítica inseparable para él de lo estético y de la producción de obras de arte enfático. En ella, narra su primer encuentro con un Adorno a quien podríamos decir que reconoció literariamente, gracias al *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Habla de sus primeros años en el Instituto de Investigación Social y el modo en que la especial relación con Adorno marcaría para siempre su vida y obra. Expone además la manera en que es posible y necesario seguir pensando con Adorno y su concepción de la crítica derivada de Kant y Marx, inseparable del papel de la escritura como herramienta capaz de interpretar nuestro presente. Por esta razón, no sólo publicamos en este número las reflexiones que compartió con nosotras en la entrevista, sino algunos ejemplos de su obra en traducción castellana en la sección *PANORAMA: TEXTOS INVITADOS*. Se trata de una selección de fragmentos en los que la figura de Adorno es recreada por Kluge como producción artística: quizás el mejor

modo de conocer la realidad del filósofo sea a través de esta apariencia. Quien conoció a Adorno gracias a la literatura nos lo presenta también a través de su obra literaria.

En la sección UT PICTURA POESIS contamos con un cuaderno de ilustraciones de **Artur Heras**, pintor, escultor y curador de arte. Algunas citas extraídas de *Mínima Moralia* y *Teoría estética* sirven de pretexto a este artista plurifacético para unir en ellas la palabra de Adorno a la imagen y mostrar la complementariedad de pintura y lenguaje conceptual.

Por otra parte, las imágenes de este número de Laocoonte son obras de **Christian Peter**, fotógrafo y artista y profesor de fotografía en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Maguncia. Su obra, que siempre gira en torno a una crítica de la mimesis introduciendo la fragmentación, muestra la importancia que ésta tiene, no sólo en la filosofía, sino en el arte contemporáneo.

Dentro de PANORAMA: TEXTOS INVITADOS se recogen las contribuciones de dos importantes autores alemanes en los estudios adornianos. La primera es un artículo de **Michael Schwarz** que trabajó desde 1996 a 2004 en el Adorno Archiv de Frankfurt como asistente de Rolf Tiedemann y que, a partir de ese mismo año y hasta hoy, continúa ocupándose del legado de Adorno en el Walter Benjamin Archiv de Berlín. Estudió Literatura, Filosofía y Filología Alemana en Berlín. Es editor del volumen de las obras póstumas *Lecciones de Kranichstein (Kranichsteiner Vorlesungen IV.17, 2014)* y del tomo en que se reúnen las conferencias que dio Adorno cuando regresó a Alemania titulado *Conferencias 1949-1968 (Vorträge 1949-1968)* y que se publicó en la editorial Suhrkamp en septiembre del 2019. En el artículo con el título “‘Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando.’ Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno”, Michael Schwarz presenta esa faceta hasta ahora desconocida de Adorno como orador, que nos abre nuevas posibilidades para seguir ampliando nuestro conocimiento de ese genio polifacético. Además de los textos sobre Adorno de **Alexander Kluge** mencionados anteriormente y que se publican en esta sección, para abordar la filosofía de la música, a la que está dedicada gran parte de la obra adorniana, contamos por otra parte con un artículo de **Richard Klein**, uno de los mayores especialistas en Alemania en este ámbito. Estudió órgano y música sacra, Filosofía, Musicología y Literatura Contemporánea en Friburgo. Es editor, junto a Johannes Kreuzer y Stefan Müller-Doohm, del *Adorno-Handbuch (Manual-Adorno)* y de otras obras clave para pensar musicalmente, como *Mit den Ohren Denken. Adornos Philosophie der Musik (Pensar con los oídos. La filosofía de la música de Adorno)*. En su artículo “Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner” aborda la relación entre la interpretación de las obras de arte y la crítica social en el *Ensayo sobre Wagner*, uno de los textos en los que se aborda de modo más intenso y explícito la conexión entre la interpretación del arte y la teoría crítica de la sociedad relacionando, entre otras cosas, la música de Wagner con la cosificación y la dialéctica de la Ilustración.

Por otro lado, en la sección de PANORAMA: ARTÍCULOS se publican los trabajos presentados a la convocatoria de este número por algunos de los más destacados investigadores de la estética adorniana y la teoría crítica en lengua castellana. Así, en primer lugar, el texto de **Sergio Sevilla** se sirve del concepto de “imagen dialéctica” para rastrear en la filosofía de Adorno el persistente intento por dar cabida a todo lo que el pensamiento occidental ha excluido de sus categorías dicotómicas. Rastrea para ello tanto los antecedentes como las confluencias con otros autores – Benjamin principalmente – que también asumieron un planteamiento similar a estas

constelaciones, con el propósito de señalar las formas en las que el arte y, en concreto, el lenguaje artístico contribuye, en su particular conformación, al conocimiento de la verdad. Una verdad que excede cualquier trascendentalismo y se hace cargo de la materialidad de lo real y, al mismo tiempo, de la perspectiva del agente.

También **Marina Hervás** centra su investigación en la noción de imagen dentro de la estética adorniana pero, en este caso, para cuestionar, por un lado, la propia posibilidad de representación de la materia y, por otro, del conocimiento de esa materia. El “materialismo sin imágenes” al que se refiere la autora trata de poner de manifiesto que la mimesis de los objetos (como acto cognitivo y figurador) se basa, en gran medida, en unos parámetros visuales que conciben la materia sólo en su dimensión extensa, es decir, eminentemente espacial y visual. En oposición a esta concepción, el pensamiento estético de Adorno ofrece la posibilidad de aprehender esos objetos, la materia, en su ausencia, espectralidad y temporalidad. Lo sonoro contra la hegemonía de la visualidad para posibilitar una relación “cualitativamente distinta con las cosas”.

En estos textos, aunque desde lecturas diversas, la dinámica sujeto-objeto vuelve a ser repensada y cuestionada en y con la filosofía de Adorno. Sin duda, la teoría del conocimiento que subyace a la noción de “imágenes dialécticas”, entendidas como formas de aprehensión que trastocan los constructos cognitivos sobre lo real y propician otros accesos, anima a sus autores a profundizar en esa dimensión materialista analizada en ambas investigaciones, pero también en las posibilidades de acción que esta promueve. Se plantean así dos de los grandes problemas abordados por los artículos de este monográfico: la especificidad de las formas artísticas en cuanto a su vínculo con la realidad histórica y, en relación con esto, el modo en que se hacen cargo de ella. Por eso, también esta relectura de la posición de las imágenes podría pensarse desde otras dos de las contribuciones al número. Por un lado, la determinación que la música y lo sonoro asumen en la filosofía de Adorno y, por otro, la ambigua posición de la fotografía dentro de su estética.

Así, **Antonio Notario** analiza una parte muy importante de las composiciones pianísticas del filósofo desde un planteamiento que pone a la escucha en el centro de atención. Conocer a Adorno como músico y no sólo como filósofo sigue siendo una de las tareas pendientes de la Estética como disciplina, a pesar de los continuos esfuerzos de investigaciones como esta. De esta manera, el acercamiento desarrollado en este texto, que va acompañado de audiciones interpretadas por el propio autor, permite concretar ese modo no visual de pensar y aprehender lo real presente en su filosofía pese a que, como nos advierte Notario, Adorno nunca llegara a formular una “estética de lo sonoro” al margen de su vertiente musical que, no obstante, siempre aparece ligada a la fisicidad de la experiencia y su corporeidad. Además de sus reflexiones teóricas, el diálogo que las piezas del músico-filósofo establece con otros grandes compositores de la historia musical –Johannes Brahms, Claude Debussy, Georges Bizet, Richard Wagner y Maurice Ravel– muestra no sólo su amplio conocimiento técnico, sino la sensibilidad de Adorno para captar en cada uno de ellos las diferentes variaciones formales que sus distintos contextos exigían y ponían en práctica. Él mismo aplica a sus trabajos esos requisitos. De todos ellos extrae además ricas invitaciones, como la subversión de los vales vinculados “a la burguesía decimonónica y a una sociología esteticista de la música” que, con Ravel, plasma en su *Valsette*.

Teoría y praxis se aúnan en este marco comprensivo. También lo hacen, en cierto sentido, cuando Adorno recurre a una perspectiva más sociológica. Esa inequívoca

aptitud del filósofo para percibir algunas de las más sutiles transformaciones del arte y la cultura en el preciso instante en que están sucediendo se suma al profundo conocimiento de la tradición artística y estética que poseía. De entre todas esas prácticas son, sin duda, la música y la literatura las que más favorecidas salen de su teoría estética, pero hay en sus escritos una idéntica virtud intuitiva que se extiende hasta otros ámbitos artísticos y sus formas de organización estética e institucional. Quizá el menos atendido por los estudiosos de su obra haya sido la fotografía, y a esta dedica **Eduardo Maura** su aportación al monográfico. Si bien en la obra del filósofo sólo existe un breve texto dedicado a ella (una reseña), Maura nos muestra la posibilidad de destilar importantes concepciones y análisis sobre ese arte desde las diferentes ideas, descripciones o analogías que los acercamientos de Adorno a esta práctica revelan. Así, frente a la preeminencia de las teorías de Benjamin y Kracauer, conseguimos comprender la posibilidad de no entender la estética fotográfica de Adorno como discurso dependiente, y en ocasiones enfrentado, al de sus colegas. El cuestionamiento de la objetividad científicista y fenomenológica de lo fotográfico; su carácter negativo e indicial, además de las posibilidades para alterar la percepción a través de la extrañeza y el *shock* que ve en ella, o su poder para dislocar la memoria son algunas de líneas de trabajo rescatadas aquí por Maura. Siempre en el marco de una teoría social crítica, la estética de Adorno se nos presenta como una aguda lectura de los procesos de producción, distribución y recepción de las acciones artísticas y culturales.

De ahí que, como señalábamos más atrás, la dimensión política del arte sea, por otra parte, la segunda de las constantes subrayadas por todos los participantes en este número de la revista *Laocoonte*. Siguiendo con las contribuciones, **Antonio Flores Ledesma** plantea un detallado recorrido por la idea de compromiso en la estética adorniana, resaltando la singularidad de su pensamiento respecto a las tendencias marxistas y de izquierda que desde comienzos del siglo XIX se preguntaron por el papel de la cultura, y de la obra de arte en particular, dentro del proceso revolucionario. Contraponiendo la tesis de Adorno a las de otros autores como Sartre, Brecht o Valéry, y alineándolas con el Benjamin del *autor como productor*, este artículo insiste en el potencial emancipatorio del arte como condición inherente a su propia configuración, es decir, al modo en que la praxis artística articula el vínculo entre forma y contenido en relación al conjunto social en la que se inserta. Al analizar la dimensión intencional de la noción compromiso, Flores concluye que en el caso de Adorno esta idea resulta resignificada por cuanto comprende la intervención política de la obra de arte como oposición inmanente a la realidad. Es en su condición negativa, no participando de ella, como la práctica artística actúa sobre la sociedad de la que forma parte y no en función de una subjetividad que la dirige. De nuevo la agencia brinda una clave interpretativa.

Adorno encontró formas de resistencia concretas en la obra de muchos escritores o músicos contemporáneos a los que dedicó escritos, conferencias y diferentes análisis. Uno de los más determinantes en su propia teoría estética fue Samuel Beckett. **Jordi Maiso** aborda en su texto esta bonita simbiosis para mostrar en qué medida la obra del dramaturgo constituye un modelo de “arte comprometido” para la teoría adorniana. La práctica artística de Beckett representa la encarnación de muchas de las tesis que el filósofo fue desarrollando a lo largo de una sostenida preocupación por la dimensión histórico-social del arte. De hecho, según nos muestra Maiso, la producción del escritor

habría logrado cumplir con la máxima adorniana de expresar toda crítica social a través de la forma artística y no desde un contenido explícito supuestamente liberado. Lo que le interesa a Adorno, por tanto, es la manera en la que sus obras consiguen hacer inteligibles esas condiciones epocales que el discurso teórico o conceptual es incapaz de mostrar. Es en esta medida, como “registro sismográfico”, en la que podemos hablar de un arte político que toma el pulso a la sociedad y los diferentes cambios históricos que la determinan. La literalidad de *Esperando a Godot* nos asoma a la brutalidad de la angustia, sin ningún tipo de concesión existencialista; la misma impotencia queda registrada en la catástrofe –nunca hecha presente– de *Fin de partida*. Por eso, algunas de las categorías con las que se ha explicado su literatura (absurda, pesimista, del silencio, etc.) en realidad coartan la posibilidad de experimentar lo que las obras nos están ofreciendo.

Es, por tanto, en la singularidad de la experiencia a la que nos acerca la práctica artística donde cobra relevancia su competencia política y transformadora. Una capacidad que, sin duda, podría ejercer como revulsivo de la “sociedad administrada”, pues lejos de refugiarse en una autonomía mal entendida, se instala en su negatividad dentro de las distintas formas de dominación que afectan al conjunto de las esferas de la vida. Los artículos de este monográfico han tratado, de este modo, de pensar cómo la estética y el arte se comunican con los procesos de subjetivación y socialización que articulan las distintas formas de organización que conocemos y padecemos.

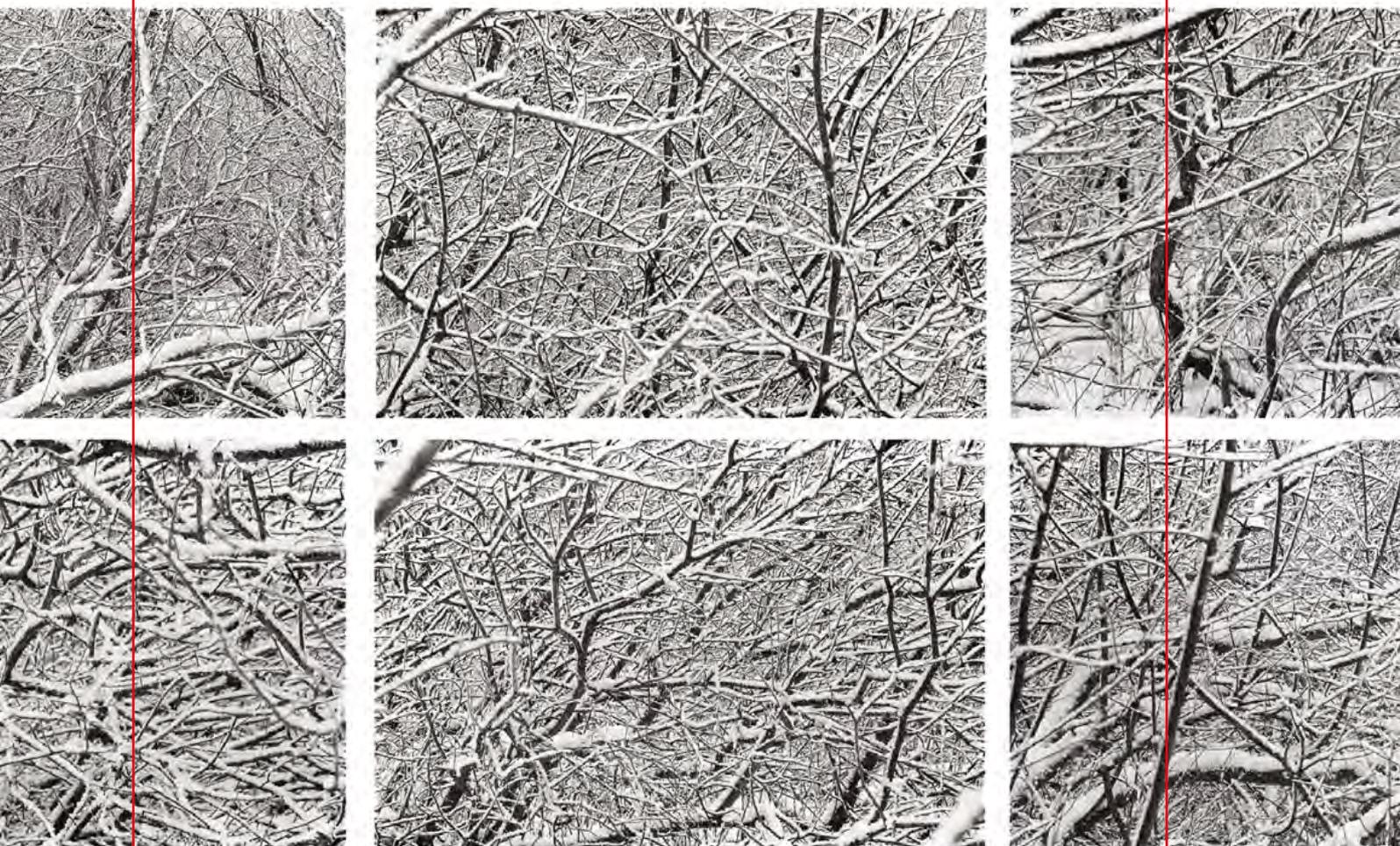
Son los excesos y la celeridad de una vida prediseñada, como la que soportamos en la actualidad, los que nos obligan a seguir pensando con Adorno nuestras experiencias estéticas y artísticas. Un entorno plagado de imágenes y signos audiovisuales; de productos culturales, emociones confeccionadas y listas para consumir en forma de *tweet* o experiencias insólitas e individualizadas que se dirigen a *targets* concretos de la población. La cantidad de objetos, acciones, efectos o representaciones que se enfocan hacia nuestra sentimentalidad es tan amplia que no resulta extraño que necesitemos de algo más, y diferente, que los contrarreste, pero también de un saber que nos ayude a gestionar toda esa información sensorio-conceptual. La configuración de experiencias estéticas y el pensamiento sobre ellas es, más que nunca, una prioridad social. La presencia del arte una necesidad.

Bibliografía

- Adorno, Th. 1997. *Dialektik der Aufklärung*. Tomo 3. En: *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. 1997. *Negative Dialektik*. Tomo 6. En: *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. 1997. *Ästhetische Theorie*. Tomo 7. En: *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Demirović, A. 1999. *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, J. 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Honneth, A. 2000. *Das andere der Gerechtigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

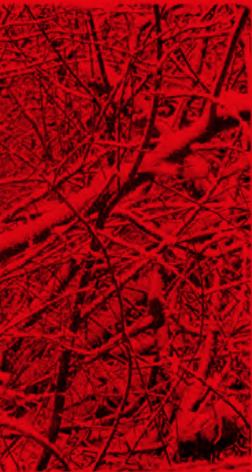
- Horkheimer, M. 1988. *Schriften 1936-1941*. En: Alfred Schmidt (ed.) *Gesammelte Schriften, Band 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klein, R., Kreuzer, J. Müller-Doohm, S. (eds). 2011. *Adorno-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Klein, R. Mahnkopf, C-S. 1998. *Mit dem Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.





LOCOONTE

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



“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno

Michael Schwarz*

Traducción de Vanessa Vidal**

Escribir sobre las conferencias impartidas por Adorno significa, antes que nada, convertir en tema la repercusión que éstas tuvieron en la Alemania Occidental de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, principalmente, debido al hecho de que Adorno pronunció la mayoría de sus conferencias en los dos decenios que van de 1949 a 1969, es decir, después de su retorno de Estados Unidos. En ellas, trató temas musicales y sociológicos, pero también pedagógicos, políticos y literarios. Las conferencias de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, hasta 1954, hacen referencia a la situación de la Alemania destruida y despoblada culturalmente. Ahí aparecen preguntas acerca de la reconstrucción, sobre la nueva fundación de la Sociología dominada por los nacionalsocialistas, los desarrollos de la Nueva Música o en torno al escritor Marcel Proust, cuya recepción, como dice Adorno, fue omitida en Alemania. Las conferencias más tardías, aquellas de los años sesenta del siglo pasado, se ocupan del problema de la ruptura con la tradición. Adorno quería trabajar contra la ausencia de memoria, que dominaba en Alemania. Habló en éstas sobre las concepciones de la formación (*Bildung*) en el Idealismo Alemán, el joven Karl Marx, Frank Wedekind, la Escuela de Viena y el *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg.

Eran temas ocultos, a los que se había dado la espalda o estaban reprimidos, y el esfuerzo de Adorno fue introducir nuevamente estos temas en la discusión. ¿Cómo se relaciona todo ello con el clima cultural de la República Federal en la “Era Adenauer”? Había ya por entonces, momento en el que Alemania se estabilizaba de nuevo económicamente, muchas regresiones a lo tradicional, a una supuesta tradición no dañada. Al delirio de la reconstrucción le correspondía el delirio del redescubrimiento de una creencia en la tradición y la cultura, que también sirvió para despojarse de la

* Akademie der Künste, Walter Benjamin Archiv, Alemania. schwarz@adk.de

** Universitat de València, España. vanessa.vidal@uv.es

Revisión de Rosa Benítez Andrés, Universidad de Salamanca, España. beneitezr@usal.es

experiencia de la catástrofe y reprimir la propia culpa. Adorno dice a este respecto: “En la vida cultural hay un momento de excavación de lo minado [...], comparable con cada aspecto de lo que no acaba de convencer, lo que no termina de ser verdadero en los estados reconstruidos” (Adorno 2019: 468). Esa cultura permanece inverosímil, lo resucitado de las ruinas permanece irreal y sombrío, y su saber queda sedado por la aparente laboriosidad. Adorno quería enfrentarse a esta decadencia de la formación (*Bildung*) y de la consciencia histórica. Pero, para él, eso no podía suceder de manera restitutiva. ¡No recurrir a lo encumbrado o consolidado! No se puede continuar sin una ruptura con lo que se hizo antes. Reproducir las formas tradicionales de la cultura y la formación malograría su sentido y contenido. Las conferencias siguen una idea de tradición que no remite a la mera reproducción o copia muerta, sino que demuestran fidelidad y una relación viva con el pasado, precisamente, gracias a su transformación. En su primera conferencia –en torno a los problemas del urbanismo moderno– como emigrante retornado, Adorno ya expresa este mismo planteamiento.

Las reflexiones sobre la formación ocupan un amplio espacio. Esto concierne sobre todo a las conferencias entre los años 1957 y 1963. ¿Por qué formación? El hecho de que ésta se convierta en tema en varias ocasiones ya señala que se había vuelto problemática. Una aterradora experiencia y lección del Nacionalsocialismo fue que la formación no necesariamente preserva de la recaída en las relaciones más inhumanas. Los nazis no fueron simplemente una banda de ignorantes. El escritor suizo Max Frisch ya lo había dicho, y Adorno se refería de vez en cuando a ello. Frisch nombra el ejemplo del político nacionalsocialista Reinhard Heydrich, que estuvo implicado de manera decisiva en toda la planificación del exterminio de los judíos. Pero, como escribe Frisch, fue también un músico excelente y muy sensible, que podía conversar con espíritu y verdadera competencia, e incluso con afecto, sobre Bach, Mozart y Beethoven. Y esa formación estética distinguida no le protegió de consagrarse a la cruda praxis homicida. Es decir, ¿qué clase de formación transformadora habría que promover, si sobre todo se trata de impedir que se repitan el asesinato en masa y la regresión a la barbarie? Esa es la pregunta.

¿Formación para qué? Para Wilhelm von Humboldt ésta todavía tenía valor en sí misma; ella era para él un fin, “el verdadero fin de la humanidad”. Hablaba de la “más alta y proporcionada formación de las fuerzas del ser humano hacia una totalidad” (Humboldt 1960: 64). Ese concepto de formación idealista es atacado desde el principio de la reconstrucción, con especial virulencia a partir de mitad de los años 1950 por parte de los pedagogos, que defendían el signo de un “giro realista”. De esta forma, se puso el foco en la formación profesional. A Humboldt le fue reprochada cierta lejanía respecto a la realidad. Se entiende que su ideal de formación ya no se sostiene y que no tiene nada que ver ni con las exigencias reales del mundo del trabajo moderno ni con los requerimientos de la cualificación profesional y la actividad especializada. Adorno menciona esos ataques, pero por supuesto no quiere echar por la borda ese concepto idealista de formación, ya que éste implica también una crítica a la sociedad de la división del trabajo.

La formación paciente y prolongada durante largos períodos de tiempo se coloca transversalmente frente a la división del trabajo consolidada y su distribución de tareas. Eso es lo que documentan las conferencias de Adorno, en las que se ofrece una imagen general de un pensamiento que tiende a acercar lo que no queda suficientemente descrito por “lo separado en varias disciplinas”. Sus caminos se dirigen, pues, a la

superación de la división entre éstas.

Superando las disciplinas particulares, desarrollando perspectivas que se entrelazan unas con otras, rompiendo los límites entre filosofía y ciencias objetivas, Adorno se convirtió en un orador muy solicitado por el *Studium Generale*. En ese contexto pronunció conferencias en las Universidades de Friburgo, Maguncia, Brunswick y (posiblemente) Heidelberg. Para el *Studium Generale* se establecían comunidades de trabajo o bien se ofrecían conferencias que, principalmente, giraban en torno a temas que afectaban a las distintas Facultades. Las aportaciones también podían ir más allá de lo académico e incidir en la actualidad política. Cuando Adorno, el 8 de noviembre de 1961, en el marco del *Studium Generale* de la Johannes Gutenberg-Universität de Maguncia, habló sobre el problema de la “Unidad de investigación y docencia” (“*Einheit von Forschung und Lehre*”) tuvo que llamar la atención sobre las necesidades y peligros de la especialización científica, para lo que se sirvió como modelo la época idealista –Goethe, Hegel y Humboldt–.

Por lo que respecta a su actividad como conferenciante, Adorno vio también las caras problemáticas del impulso de ampliación que le llevaba a los campos de la pedagogía, las Bellas Artes o el urbanismo. Él no quería –y el número creciente de invitaciones que recibía reforzó esta preocupación– hablar sobre cualquier cosa, no quería rebasar ciertos límites y hacer diletantismo. Y ésta es la forma con la que justificaba sus cancelaciones cuando era invitado para hablar sobre ámbitos en los que no se sentía experimentado conocedor.

Adorno mandó archivar su correspondencia con los organizadores de estos encuentros bajo la rúbrica “invitaciones”. Así estaban de hecho etiquetadas en el legado de Adorno las carpetas en las que, desde “Aarhus” hasta “Zürich”, se encontraba la correspondencia sobre conferencias y charlas en las que participó o debió participar. De un modo distinto a sus apariciones en la radio, para las que él mismo no pocas veces hacía propuestas a los redactores o directores de programas, la iniciativa de estas citas presenciales partía la mayoría de las veces de los distintos destinos y sus organizadores. Los eventos eran públicos, semipúblicos o estaban concebidos para un grupo cerrado de participantes.

En 1957, habló en el marco de una serie de Cursos de Formación Continua para funcionarios sobre “La sociedad humana hoy” (“*Die menschliche Gesellschaft heute*”). En ella llegó a pronunciarse sobre las consecuencias de la globalización que, según planteaba, había provocado nuevas dependencias entre los países:

Si hace cien años se hubiesen experimentado luchas dinásticas en un estado como Afganistán, hubieran sido esencialmente asuntos de los afganos y, proporcionalmente, hubieran afectado muy poco a los otros poderes. Cuando hoy sucede algo similar en Afganistán, podemos estar seguros desde el principio de que se trata de una conspiración de los *Sowjets* o de los intereses petrolíferos americanos, y de que lo que en apariencia ocurre independientemente en un país es en realidad efecto de los grandes conflictos de poder dentro de la totalidad del mundo (Adorno 2019: 195).

Pocos años después, en 1961-62, la Guerra Fría alcanzó su punto álgido. La carrera armamentística, caracterizada por Adorno como “locura”, empujó al mundo al borde del precipicio. Aun cuando en los años siguientes empezaron a dibujarse tendencias de relajación, los peligros globales permanecieron amenazantes, determinando de tal modo los problemas de la supervivencia de la humanidad que hicieron dudosa para

Adorno toda dedicación al arte y a la cultura.

Por lo que respecta a la Alemania Occidental alrededor de 1960, el país que después de la guerra se puso de nuevo en pie económicamente con sorprendente rapidez, también ahora empezaba a transformarse en ella la cultura política. Había progresos en el desarrollo de un público crítico, cambios de reparto en el sistema de valores, y comenzaban a cuestionarse determinadas autoridades y jerarquías. Ya en estos años se anunciaban cambios que conducirían a la efervescencia política de 1968.

En relación con estas transformaciones posteriores al período de 1950, también se ven ciertas conferencias político-pedagógicas de Adorno que tuvieron un fuerte efecto en la opinión pública. Adorno hizo una esencial aportación a que la “Elaboración del pasado” (“*Aufarbeitung der Vergangenheit*”) en Alemania se colocara en el orden del día. Alertó sobre el fascismo que permanecería latente y en idéntica posición mientras las formas de vida democráticas no se hubieran afianzado de modo duradero en los individuos. Si los seres humanos no convierten la democracia en un asunto propio se forman en ellos mismos tendencias fascistas. Adorno prosiguió esta temática en las conferencias sobre “La personalidad autoritaria” (“*Die autoritäre Persönlichkeit*”) (1960) y el “Concepto de formación política” (“*Der Begriff der politischen Bildung*”) (1963). Pero un par de años después se vio en la necesidad de volver reflexionar sobre movimientos abiertamente antidemocráticos, viejas y nuevas formas de fascismo. Así, en 1967 habló sobre el radicalismo de derechas que se manifestaba en las virulentas consecuencias de la elección del Partido Nacionaldemócrata de Alemania (NPD). Fundado en 1964, este partido entró en 1966 en varios parlamentos de los Estados Federales. Adorno reaccionó a sus éxitos, que hicieron temblar la confianza en el desarrollo democrático de la República Federal de Alemania, con la conferencia “Aspectos de un nuevo radicalismo de derechas” (“*Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*”).

No sin cierta injusticia se consideró a Adorno, entre los filósofos alemanes, como un gran negador. Para él, la aceptación afirmativa era sospechosa y quería evitar cualquier tipo de apología. No consideraba entre sus tareas la de ensalzar determinados valores, dar recetas para hacer un mundo mejor o satisfacer las exigencias de la “crítica constructiva”. Pero su pensamiento no se agota en la negatividad. Se veía tan poco autorizado a decir lo que había que hacer, que era escéptico frente a reformas particulares, aunque no por eso tuviera miedo a exponer de vez en cuando alguna propuesta o consejo dirigidos a la *praxis*. De ahí que algunas conferencias formulen sugerencias o sean intentos de intervención que contradicen un negativismo manifiesto. En 1962, hizo sugerencias concretas sobre la vinculación de la investigación y la docencia entre Filosofía y Sociología. En 1967, dio recomendaciones realistas acerca del trato a los radicales de derechas más allá de llamamientos humanitarios o moralizantes. El reproche de que fue un teórico alejado de la *praxis*—del mismo modo que el de que fue un resignado—obvia el hecho de cómo estas conferencias podían influir en ella. Éstas apuntan, contra el derrotismo y la fría indiferencia, hacia lugares de aplicación del compromiso reflexivo, al tiempo que se enfrentan a una “relación de espectador ante la realidad” (Adorno 2019: 467), también más allá de la teoría.

Adorno, como filósofo e intelectual, se pronunció a menudo contra la opinión dominante. Él mismo se trabajó esa estampa y distinción ofreciendo resistencia a la *communis opinio*. En una conferencia habla en contra de lo que denominaba el “mugido”, contra “la monstruosa mezcolanza de clichés y estereotipos” sobre la nueva música. En otro fragmento dice que quiere ir contra “todas las costumbres del

pensamiento hoy extendidas en general en el clima alemán”. Adorno consideró como su tarea atacar las insípidas convenciones y los patrones de opinión. Por eso sorprende todavía más cuando toma partido por el *common sense*, por el entendimiento humano precientífico.

Si me permiten darles un consejo: no deben dejarse imponer nada, tampoco por la ciencia, confíen, por el contrario, si me permiten utilizar por una vez esta expresión, en su sano sentido común, que hoy, y desde hace ya tiempo, no coincide sin más con la ciencia. [...] No se dejen estupidizar, sobre todo no se dejen persuadir de que lo que se desarrolla en el mundo académico representa sin más una mejor comprensión. Piensen sin embargo que, a diferencia del mundo de la formación oficial, en el pueblo siempre estuvo viva también una tradición de escepticismo, de ironía, de conciencia despierta, quizá la mejor fuente para transformar el mundo de la que dispone hoy, después de todo, la humanidad (Adorno 2019: 214-215).

Que no es el mundo académico de la formación, sino la tradición que llega de abajo la que debe tener el mayor potencial transformador parece quizá extraño dicho en boca de Adorno. Pero esto no es sólo un arrebato, sino un indicio de lo lejos que él mismo está, en contra de lo que el prejuicio quiere, de representaciones elitistas y de la enemistad con las masas.

La *praxis* de formación (*Bildungspraxis*) de Adorno, tal y como se expresa en las conferencias, va también dirigida particularmente a un público no-académico. De 1954 a 1962 participó en un total de ocho ocasiones en las “Semanas Universitarias de Hessen para la Formación en ciencias políticas”. Se trataba de una formación continua para funcionarios. En estas Semanas Universitarias, Adorno habló ante aficionados –y habló con aficionados–. Es decir, sobre temas que, mayoritariamente, no pertenecían en absoluto a los ámbitos de trabajo de los funcionarios estatales presentes. Adorno estaba sorprendido de encontrar en esos foros gran amplitud de espíritu y una participación tan activa. Allí se podía hablar sin bajar el nivel, sin rebajar las exigencias, sin falsa pedagogización de los contenidos. Estaba convencido, por ejemplo, de que podía contribuir a promover la comprensión de los oyentes de complejas obras de la Nueva Música.

Una conferencia improvisada ha de ser entendida como base para la discusión. No se proponía como un puro monólogo, para sentar cátedra desde arriba, sino que él necesitaba de la respuesta crítica en la discusión. Adorno no quería una situación de profesor sin pretensiones. Quería comentario y respuesta, no se malhumoraba ante la contradicción y la crítica. Escribió: “precisamente aquel que en apariencia habla libremente como en una conversación sin entablar una conversación, sin que la otra parte encuentre la posibilidad de responder, adopta de una manera muy fácil un comportamiento usurpatorio; y yo mismo no consigo quitarme de encima en este tipo de conferencias un sentimiento de lo embarazoso y de lo inadecuado, sin que, por cierto, considere que es mejor sacar un manuscrito y leer al oyente hasta dormirlo” (Theodor W. Adorno Archiv, Signatura Ts 52304). Adorno caracterizó la monologuización como enfermedad profesional de los docentes universitarios. Y entendió sus conferencias, antes que nada, como estímulos para seguir críticamente la argumentación y directrices para una continuación posterior de la discusión. Se debía contribuir a que las y los oyentes desarrollaran capacidades para establecer conexiones por sí mismos. En ello radicaba también, para Adorno, la vivacidad de la reflexión filosófica. Citaba a Kant cuando

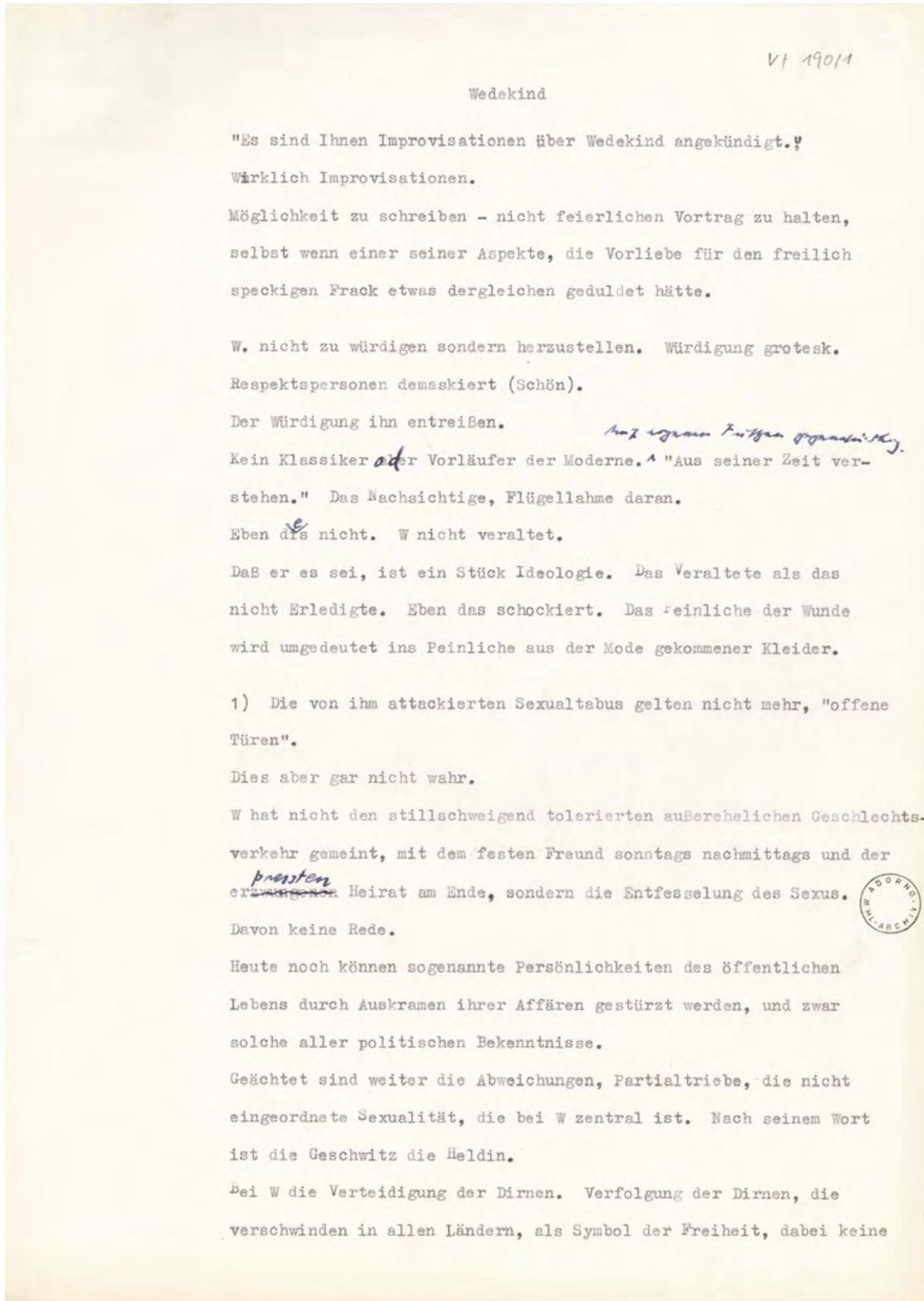
decía que no se puede “aprender nunca Filosofía, como mucho sólo a filosofar” (cf. Kant, *Crítica de la razón pura*, A 837 / B 685). El propio Adorno nunca quiso comunicar contenidos docentes cerrados, sino animar al propio uso de la razón: “Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando” (Adorno 2019: 343).

A menudo, el problema de la comprensibilidad de Adorno no ha sido visto de manera correcta. Para él la comprensión por parte de los oyentes era importante. Sus conferencias no hablan la lengua de la exclusividad. La mayoría de las veces son más fáciles de entender que sus escritos. La orientación hacia el público y la atención al efecto en ese público aparecen en ellas de forma más consistente: la consideración de la situación, el pragmático prestar atención al auditorio, el punto de partida en la consciencia de los receptores, etcétera. Adorno les dice a los y las oyentes que quiere partir “de su propia posición, tal y como yo más o menos la pienso. Quiero intentar desarrollar respuestas a partir de su propio nivel de consciencia” (Adorno 2019: 78).

Una buena parte de las conferencias tiene carácter introductorio, de acercamiento, mediador o de visión de conjunto. Éstas exigen pocos conocimientos previos, lo que facilita su recepción. Como bien sabía Adorno, tienen efecto también a través del ligero elemento de lo espontáneo. Yo, escribe en una carta, he “tenido repetidamente la experiencia –la última vez, en una conferencia sobre Wagner improvisada libremente en Berlín– de que mis cosas, como se suele decir, llegan mejor cuando no leo un manuscrito que, por tal y como soy, resulta inevitablemente denso y blindado” (Theodor W. Adorno Archiv, Signatura Ru 85/1).

Ahora, no obstante, hay que comprender bien a lo que se refiere cuando habla de “improvisaciones libres”. Las charlas sí que estaban algo preparadas. Su arte de pronunciar conferencias es espontaneidad organizada: Adorno desarrollaba las conferencias hablando, en la medida en que se apoyaba en palabras clave que le servían para ordenar y pre-estructurar los pensamientos, como ayuda para recordar el hilo argumental. Podían ser unas pocas notas, un esquema detallado, una colección de citas o una concepción más extensa con pasajes ya formulados. Los materiales que ha dejado en herencia documentan el tipo y grado de preparación.

Como ejemplo se reproducen aquí las palabras clave de Adorno para las “Improvisaciones sobre Wedekind”.



Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Vt 190/1.

Adorno pronunció esta conferencia el 28 de abril de 1962 en el Teatro del Estado de Darmstadt, con ocasión de una representación de la farsa de Frank Wedekind *Fritz Schwigerling o el elixir del amor*. Dos días antes, puso por escrito las notas que iba a utilizar en esa charla (Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Vt 188/1). Una secretaria pasó a máquina esas notas y Adorno complementó de nuevo el texto a máquina con su letra manuscrita (Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main: Vt 190/1). Así, de un modo ensayado y habitual para él, surgió el modelo que sirvió como base de la improvisación. Dice al principio de la conferencia: “Sacar un manuscrito y leer sobre Wedekind hubiera tenido algo de indeciblemente ridículo”; no obstante, al mismo tiempo justifica que la ha preparado un poco: “Van a ser entonces improvisaciones y, a decir verdad, cuando me he escrito algo así, lo he hecho sólo porque tenía miedo de dejarme arrebatar de tal modo que pusiera su paciencia desmesuradamente a prueba” (Adorno 2009: 330). Adorno veía las notas en su función limitadora; fijaban una línea, ofrecían puntos de anclaje para evitar digresiones precisamente en un tema que para él era muy importante y encendía su impulso oratorio. Había que controlar lo asociativo y lo que va dando saltos del discurso oral, que tiende a ocurrencias demasiado volátiles, a balanceos y digresiones.

Adorno se cuidaba de hablar de modo muy articulado y con buena entonación. Su pronunciación era muy meticulosa, cada sílaba encontraba su derecho. A menudo se ha dicho que hablaba como escribía. Se expresaba fluidamente y sin rigidez, con riqueza de paréntesis de pensamiento, formando arcos aquí y allá y largos períodos en las frases. Fascinó a través de su oratoria, su fuerza para hablar y su pasión por pensar. Apenas se nota en lo dicho una tensión espiritual; tiene el efecto de lo carente de esfuerzo y que procede de una segura soltura.

¿Pero habla realmente como escribe? La respuesta del propio Adorno fue: ¡no! Separaba consecuentemente lo oral de la palabra impresa. Una conferencia improvisada era para él radicalmente distinta de un texto tal y como éste va a la imprenta. Veía ahí una dicotomía. Y sobre lo oral decía: ahí se debe “pretender también cierta liberalidad [...] no se debe tomar todo al pie de la letra” (Adorno / Doflein 2006: 237). Aquello expuesto libremente, o mejor, semi-libremente, no tenía que obedecer a las estrictas exigencias lingüísticas y estilísticas a las que se sometían sus ensayos y artículos en su forma de obras publicadas. Los escritos de Adorno atravesaban varias fases de trabajo que desembocaban en resultados, en algo acabado, en algo llevado a término. En la escritura exigía, siguiendo el principio de la obra y la voluntad de estilo, ciertas formulaciones concienzudamente exactas, coherencia literaria y una rigurosa densidad textual que iba incrementándose. Por el contrario, las conferencias, medidas desde tales criterios, aparecen para Adorno como insuficientes. Dice sobre sí mismo: “nada de lo que él dice puede ser adecuado a lo que él ha de exigir de un texto” (Adorno 2019: 640). El *ethos* del escritor y la conciencia de la forma, así como las reflexiones críticas sobre el lenguaje, condujeron a Adorno a marginalizar sus conferencias. Y le hacían vacilar ante la posibilidad de poner algo por escrito que no hubiera sido sometido a las repetidas correcciones y posibilidades de revisión y control que ofrece la escritura. Por eso, rechazó en general la publicación de sus conferencias. No quería llevarlas a una forma autónoma y cosificada para publicar lo que había sido dicho en un momento que se evapora. No quería llevar a imprenta, hacerse responsable de algo que estaba pensado como estímulo para producir un efecto instantáneo, donde él veía muchas cosas insuficientes, cargadas de muletillas, inexactas, exageradas, débiles y formuladas

con demasiada rapidez. La exactitud del pensamiento depende de la formulación y el pensamiento en el lenguaje (*Sprachdenken*) de Adorno tiene su medida en la escritura. En su escala de valores, las conferencias pasaron a un segundo plano. Siempre fue defensor de la obra escrita.

No obstante, es una gran suerte que la mayoría de las conferencias se hayan conservado: en el *Archivo Theodor W. Adorno* se encuentran las grabaciones sonoras y sus transcripciones. La base de los materiales de audio pertenece al legado de Adorno. Éste último ha ido completándose de forma continua por el Archivo durante el transcurso de los años. Rolf Tiedemann, fallecido en 2018 y durante muchos años director del Archivo, además de editor tanto de las *Obras completas* de Adorno como de las de Walter Benjamin, desarrolló hace aproximadamente treinta años el proyecto de publicación de las *Obras póstumas*. En esta concepción estaban también previstos volúmenes con conferencias, así como conversaciones, discusiones y entrevistas. Evidentemente, Tiedemann era consciente de lo problemático que es reunir lecciones, conferencias y charlas bajo la etiqueta de “Escritos póstumos”. Pero la editorial *Suhrkamp* y la Fundación de Hamburgo para Promover la Ciencia y la Cultura (*Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur*) han posibilitado incorporar todo el material oral, improvisado y no escrito en la edición de las obras póstumas.

Para la edición de las conferencias hubo primero que ordenar y archivar en el legado de Adorno lo que le pertenece y está en relación con él. Había que conseguir una visión de conjunto sobre qué, cuándo y dónde habló Adorno. El siguiente paso fue la recopilación para completar el material del legado. Se investigó en archivos de emisoras de radio para conseguir una colección de grabaciones de sonido lo más completa posible. Así se pudo hacer un plan detallado para el volumen sobre las conferencias.

La producción del texto se ha mantenido, siempre que ha sido posible, fiel a las grabaciones de sonido. Además, las ha transcrito. No obstante, cuando sólo había un esquema escrito, se ha tenido que tomar a éste como base del texto. El volumen contiene por eso también las palabras clave de las que se servía Adorno y en las que se apoyaba para improvisar. Igualmente, hay un aparato de notas con explicaciones sobre pasajes concretos, un epílogo del editor y un índice onomástico.

El manuscrito del tomo con las conferencias se envió a la editorial *Suhrkamp*. Allí, Eva Gilmer, la lectora jefa del Departamento de Ciencia, tuvo la idea de publicar antes por separado la conferencia de Adorno sobre el radicalismo de derechas. *Aspectos del nuevo radicalismo de derechas (Aspekte des neuen Rechtsradikalismus)* se publicó en julio de 2019 en edición de bolsillo, con un epílogo del historiador y publicista Volker Weiß. La enorme repercusión que tuvo esa edición se explica, por lo menos en parte, gracias a la preocupación sobre la situación política en Alemania, en los países europeos y en América, que ha producido el ascenso de tendencias populistas de derechas. Las recensiones se mostraron sorprendidas ante el hecho de que se pudiesen descubrir correspondencias considerables con el presente. Muchas cosas, por ejemplo, cuando Adorno analiza la retórica de extrema derecha, se pueden relacionar con el populismo de derechas actual, en especial con el ala extrema de “Alternativa para Alemania” (AfD), el partido que, desde hace algunos años, gana terreno imponentemente. La actualidad de esa conferencia ha sido subrayada una y otra vez. Pero también ha habido voces que han mostrado los límites de esa actualización. En cualquier caso, el librito sobre radicalismo de derechas ha levantado una polvareda y provocado una

intensa discusión. Estuvo durante seis meses en la lista de *best sellers* de la revista *Der Spiegel*, y hasta finales de abril de 2020 se vendieron 70.000 ejemplares. Y este interés en el pequeño volumen no sólo se dio en Alemania. Hasta el día de hoy, la editorial *Suhrkamp* ha otorgado 18 licencias para traducciones a otras lenguas alrededor del globo, muy a menudo en países en los que hay fuertes corrientes populistas de derechas. Tenemos la esperanza de que también el volumen completo de las conferencias, que puede contribuir a corregir una imagen incompleta de Adorno y lograr una mejor panorámica de sus actividades, pueda experimentar también una amplia recepción internacional.



Theodor W. Adorno

Conferencias 1949-1968

Editor: Michael Schwarz

Frankfurt am Main: Suhrkamp Publicado el 30.09.2019

ISBN: 978-3-518-58731-7

Páginas: 786

Estas son las conferencias y otros materiales contenidos en el volumen:

1. Urbanismo y organización social (1949)
2. La actualidad de la sociología (1951)
3. *Ad Proust* (1954)
4. Introducción a la Nueva Música (1954)
5. Sobre la relación entre individuo y sociedad hoy (1957)
6. Cultura y *culture* (1957)
7. La dependencia de la finalidad formativa de los estudiantes y sus expectativas (1957)
8. La sociedad humana hoy (1957)
9. Problemas de la crítica musical (1958)
10. La personalidad autoritaria (1960)
11. La unidad de investigación y docencia bajo las condiciones sociales del siglo XIX y XX (1961)
12. La formación musical hoy (1962)
13. Improvisaciones sobre Wedekind (1962)
14. ¿Es inofensiva la superstición? (1962)
15. El concepto de formación política (1963)
16. Richard Strauss: Cuestiones sobre la técnica compositiva (1964)
17. Los principios de la forma en la música contemporánea (1966)
18. Aspectos del nuevo radicalismo de derechas (1967)
19. La música en la Europa actual: Alemania (1968)
20. Introducción a la interpretación del *Pierrot lunaire* (1968)
21. Palabras clave para las conferencias
21. Comentarios y notas del editor
22. Nota editorial

Bibliografía

Kant, I. 1998. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner.

Humboldt. W. 1960. *Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*. En: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte, Werke in fünf Bänden [Bd.] I*. Andreas Flitner und Klaus Giel (eds.), Berlin [Ost].

Alexander Kluge sobre Adorno*

Traducción para *Laocoonte* de Josep Monter**

Teoría crítica en autocensura

El invierno se alarga. En el camino hacia el auditorio 5 de Frankfurt-Bockenheimer se extiende una estela de barro por la nieve. Los oyentes acuden a los cajones suspendidos oblicuamente en el auditorio-torre.¹ La clase sobre la *dialéctica de Hegel* forma parte del Estudio General, algunos fragmentos se pueden escuchar en la radio de Hessen. En la sala hay médicos, teólogos, filósofos, economistas, no sólo filósofos.

Th. W. Adorno *canturrea* una apología de la obra de Hegel. La categoría de lo subjetivamente verdadero y lo moral es una categoría del todo y no una propiedad privada de individuos, como un mueble valioso; hay ahí más bien una DUREZA en la que o el todo de una sociedad muestra FUERZA MORAL y en VERDAD tendría un fundamento o bien estos supremos fenómenos no llegarían en absoluto a existir.²

En el tiempo de su máxima influencia pública, a través del apoyo del *Land* de Hessen, la Teoría Crítica frankfurtiana estaba bajo control. Max Horkheimer conducía el Instituto vadeando los peligros de la república alemana. Había que evitar cualquier referencia directa a Marx para marcar exactamente la separación respecto al socialismo desde siempre administrativo en el Este. Era el tiempo de la guerra de los dossiers.³ Por eso hablaba Th. W. Adorno tan rápidamente y salmodiando sobre la obra de Hegel, porque la había encasquetado subrepticamente en la lógica marxiana.

1 El director de obras de la Universidad Ferdy Kramer construyó el auditorio-Silo de manera que las grandes salas están contrapuestas entre ellas como cajas inclinadas.

2 “No hay ninguna vida verdadera en lo falso”. Lo meramente individual, dice Hegel, sólo logra la apariencia de lo moral.

3 Así, para cada nacionalsocialista que era empleado de nuevo en la sección federal de lo criminal, el fiscal general Fritz Bauer sacaba un documento de su “armario venenoso” que estaba en el pasillo. Cada uno de estos documentos le costaba la carrera a un criminalista inculcado. En cambio, el periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung* almacenaba informaciones sobre las actividades de autores de la Teoría Crítica durante la guerra en el servicio secreto OSS de los USA. También sobre contactos de los servicios secretos con la Unión Soviética. Según uno de los dossiers, Franz Neumann era director de sección en el OSS y como tal tuvo contactos durante mucho tiempo con la consejera dirigente de la embajada soviética en Nueva York. Los contactos del Dr. Richard Sorge, agente del servicio secreto militar ruso GRU eran igualmente anotados. Los escritos más importantes del Instituto de Investigación Social que habían aparecido en Francia y en los Países Bajos, los tenía cerrados con llave Max Horkheimer en un armario especial de dossiers en el sótano del Instituto.

* La traducción y publicación de estos textos en castellano ha sido posible gracias a la generosidad de Alexander Kluge.

** pepe.monter.perez@gmail.com

La amante de Adorno

Cuando estaba echada en la tumbona en la playa, el todo que ella representaba resultaba bien configurado; era como una escultura de la industria publicitaria para sus empresarios, para los que ella trabajaba y quienes la administraban. Era como una exitosa modelo. Llevaba puesto un hermoso traje de baño de seda blanca que dejaba entrever una gran parte de la cadera a través de una abertura caprichosamente cortada y respuntada y que permitía sacar conclusiones sobre su cuerpo desnudo, mientras la seda abundante envolaba el cuerpo real. La cantidad de tela sobre la piel también transmitía una sensación agradable. Ella no puede aparecer hermosa y atractiva, por decirlo así no puede magnetizar, si no se siente bien “interiormente y por doquier”.

Pero luego, cuando se sentaba en la silla de un restaurante, sobraba carne de la espalda antes acostada. Por encima del trasero y de la ponderación de los muslos había algo de más, y esa carne, pura musculatura, se salía del esquema de valor y de realidad de su conjunto. De ser posible la hubiera cortado. No era obesa, sino que esta polaca había crecido demasiado desde su nacimiento. Así, en cuanto se sentó, se descompuso en un cuerpo reconocido como ídolo de belleza y en carnosidades que no habrían sido reconocidas por ella si hubieran sido fotografiadas.

No se puede fotografiar, dijo N., eso me tranquiliza. Para dejarlo más claro habría que hacer un primer plano de mis muslos mientras estoy sentada en una silla de jardín de manera que, en este primer plano, se muestre lo DEMASIADO GRANDE y APLASTADO HACIA UN LADO; pero, en esa reproducción no habrá nada reconocible que se refiera a mí, ni manos, ni rostro, nada individual, de manera que la imagen nunca reproduzca un EXCESO anónimo, pues también éste sólo se basa en la comparación de proporciones, no en una impresión inmediata de la cosa.

Era frívola. Su FRIVOLIDAD era tolerante con las “regiones del cuerpo inutilizables”. Yo nunca salgo sin esta mácula, bromeaba ella. Paseaba por doquier esa particular desnudez que estaba escondida debajo de su vestido y eso era lo que consideraba su propiedad personal. Si a alguno de esos hombres de su círculo se le hubiera ocurrido decir “te amo a pesar del embutido de carne y músculos por debajo y por encima de tu talla”, o profiriera la frase: “Esta robusta parte superior del muslo que esconde el traje de baño, aquí en la silla del jardín, me recuerda la vastedad de la llanura al sur de Alberta/Canadá”, etc., le caería una edición extra de su simpatía. Ese sería un aliado. Únicamente uno encontró esa puerta de entrada.⁴ Nadie ha hecho uso de este medio de persuasión que contiene una verdad. Resulta extravagante.

Adorno sobre la corriente de frialdad

Alimentábamos el corazón con fantasías /
La dieta petrificaba el corazón

El año de su muerte Theodor W. Adorno toma notas sobre un libro que tenía la intención de escribir tras la conclusión de su TEORÍA ESTÉTICA. Esperaba el final de una discusión horrorosa en la que se trataba sobre el reparto de los presupuestos del Instituto entre estudiantes, asistentes y dirigentes del Instituto. Hacía cuatro horas que

4 Convencía la auténtica agresividad de su contrario: que él se evadía de la banda de hombres que le ponían delante abstractas instrucciones de belleza; eso era lo que le gustaba a ella a pesar de que era lo bastante bruja para serle infiel. Quizás él no la hubiera amado sin esto.

estaban sentados en la sala de seminarios llena de humo. A Adorno le lloraban los ojos. Parecía como si él estuviera al dictado las palabras del orador. De hecho, estaba concibiendo su libro.

La frialdad, de ahí partía él, es una corriente que domina toda la modernidad. Está “desgajada de la energía libidinosa de la especie humana de manera parecida a la capacidad de conocer. A diferencia de ésta produce indiferencia, la corriente de frialdad”.⁵

“La prehistoria del sujeto” está esbozada en la *Dialéctica de la Ilustración*; allí falta la METAMORFOSIS MODERNA del sujeto (que ahora se desgaja en partículas). ¿Cómo es eso? Está contenido en la observación de Marx de que el hombre, como productor de su vida, como productor de mercancías, se detiene *junto al* proceso de producción. Esto es la alienación. Esto fundamenta la observación de que allí donde un hombre y su realidad son separados surge la frialdad.

El libro tenía que empezar con una descripción de la reciente historia de la tierra. Cómo más arriba de la formación geológica más antigua del planeta, en la placa canadiense se forma una laguna glaciaria extendida hacia el infinito. Cómo, luego, el poder de esas masas heladas de agua que, sin embargo, están en vías de calentarse, rompe la barrera del glaciar que taponaba la costa oriental de la vieja América. La potente marea ha elevado el nivel del agua de los océanos hasta seis metros, ha inundado los casquetes polares y los campos (incluso los egipcios) y así ha producido las épocas glaciales en que todavía seguimos encontrándonos.

Esta “historia natural” que produjo la “inteligencia que vino del frío”, o sea, propiamente el arte de mantener el calor que trae el fuego al mundo, Adorno quería acotarla frente al soplo helado que se desprende de las fantasías y los sentimientos. Hasta ese punto pertenece a Auschwitz al bienestar de los clanes familiares que se asientan por separado en el Reich. Cordial calurosa producción sentimental plus aislamiento = corriente de frialdad.

Balcones de hierro fundido como anillo de Saturno o anillo de Saturno de hierro fundido

1

¿Puede soñar la dialéctica?

Las fantasmagorías, se dice, son “imágenes soñadas de la época siguiente”. Benjamin se apoya en la invención de “imágenes dialécticas”, es decir, de “imágenes mágicas” análogas a las alegorías y emblemas del siglo XVII, para caracterizar la emancipación en Marx como “despertar de un sueño”. Las imágenes dialécticas son producto de la libido, que las saca del mundo nocturno del deseo y las trae a la luz del día.⁶

Adorno considera esta posición *kitsch* filosófico. Son las máquinas, las fábricas

5 En la dialéctica de la corriente de frialdad se muestra por una parte la NUEVA OBJETIVIDAD como virtud de la modernidad; el polo opuesto lo configura la ALIENACIÓN que aquí aparece pasivamente como “desconectar”, hacer indiferente, “acorazar”.

6 Benjamin: “El aprovechamiento de los elementos del sueño al despertar es el caso escolar del pensamiento dialéctico. A partir de ahí el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época sueña no sólo la siguiente, sino que soñando la empuja a despertar”. *Gesammelte Schriften*, V, 1, pág. 59. “La reforma de la conciencia consiste sólo en que uno despierta al mundo [...] del sueño sobre sí mismo”, Karl Marx, *Der historische Materialismus, Die Frühschriften*, Leipzig 1932, I, pág. 226.

sociales las que, con el empuje del carácter de mercancía, producirían relaciones sociales y con ello la época siguiente. La interpretación de Benjamin “desencanta” la imagen dialéctica y la hace “accesible”.

2

Preeminencia del objeto

Adorno sobre las imágenes dialécticas de Benjamin:

En su “gran carta” fechada en Hornberg el día 2 de agosto de 1935, Adorno, a partir del ejemplo del CARÁCTER DE FETICHE DE LA MERCANCÍA, señala que éste no es un hecho de la conciencia, sino que más allá de ello es dialéctico PORQUE PRODUCE CONCIENCIA.

Así, el fetiche es de naturaleza objetiva. La conciencia o inconsciencia, es decir, la respuesta subjetiva a cómo el sueño puede reproducirla, se basa por el contrario en el DESEO y el MIEDO por igual.⁷

Se trata de la interpretación de un dibujo de Grandville. El dibujo muestra un puente planetario de hierro de 333.000 pilares cuyo otro final se apoya en Saturno. El mismo Saturno, en vez de un anillo, está provisto de un balcón de hierro fundido.⁸

Adorno se separa de la imagen del “sueño de la humanidad” o del sueño colectivo en las imágenes dialécticas de Benjamin. Ninguna fantasía, ninguna actividad del deseo es suficiente para producir un anillo de Saturno de hierro fundido. Más bien la suma de todos (a menudo superfluos) los balcones de hierro fundido del mundo es un anillo de Saturno. O sea, envolver un gran planeta con chatarra.

Reproducción: El puente planetario de Grandville va más allá de Saturno. De acuerdo con la PRIMACÍA DE LO OBJETIVO —a eso hace referencia Adorno en sus notas SOBRE LA FRIALDAD tendría que ser demolido en la tierra minuto a minuto y quilómetro a quilómetro y volver a ser construido en Saturno. Según el problema de los tres cuerpos, un proyecto imposible. Las potentes fuerzas gravitacionales de Saturno destrozarían la construcción de hierro.

[Diferencia entre barbarie y estado natural] “La devastación intelectual, sin embargo, producida artificialmente por la transformación de hombres inmaduros en meras máquinas para la producción de la plusvalía [es] muy diferente de aquella ignorancia natural que deja en barbecho al espíritu sin echar a perder su capacidad de desarrollo”. Apunte del diario de Theodor W. Adorno.

“Sólo el individuo puede sufrir”

Theodor W. Adorno, en los siete años antes de su muerte, se preocupó de hacer los preparativos para el proceso de una Ilustración civilizada y pedagógicamente consolidada. Sobre este deseo habló en la radio y en conferencias en institutos educativos, apoyándose en su ensayo “Educación después de Auschwitz” y en las advertencias del político de educación Hellmut Becker.

De una manera que, si se hubiera comportado así de joven, uno habría calificado

7 El carácter de fetiche de la mercancía, según Marx la “luz intelectual”, está inserto en cada producto fabricado por los hombres, que señala la universal intercambiabilidad del VALOR DE LA MERCANCÍA. Se trata de una “inteligencia junto a la inteligencia”, *res sapiens*, colateral del *homo sapiens*.

8 Benjamin había aprovechado esta obra de 1844 para el PRINCIPIO CONSTRUCCIÓN DE HIERRO. La humanidad, afirmaba él, se sueña en forma de sus construcciones de hierro (ferrocarril, vallas, balcones, puentes) dentro del cosmos. De hecho, un desierto atravesado por ferrocarriles ya no sería un desierto.

como “valiente”, Adorno proponía apoyar, en caso necesario a pasos pequeños y sopesados, la sensibilidad políticamente relevante de los ciudadanos y, sobre todo, de los niños de forma que al final se consiguiera una inmunidad contra cualquier retorno del peligro fascista.

Durante esos mismos siete años Adorno estuvo trabajando en secreto en la obra de su vida, en textos eminentemente “negros”, así los llama Jürgen Habermas: como continuación de la *Dialéctica de la Ilustración* y de su *Dialéctica negativa*. En el curso de estos razonamientos estaba excluido quebrar mediante la educación EL CONTEXTO DE CEGUERA que está en la base de todos los mitos y de la modernidad. Como lo formuló en su sentido la protagonista en un film:

Con grandes pasos uno sólo hace el ridículo; /
pero con muchos pequeños podría convertirme en secretario de Estado en el departamento de Asuntos exteriores.

Más tarde, esto se hizo realidad en el caso de Joschka Fischer, que superó la posición de secretario de Estado. En opinión de Adorno solo la impotencia de la República nos libró de causar una desgracia en el mundo.

En contraposición con sus textos negros el análisis de Adorno de los ESPÍRITUS ELEMENTALES DE LA VIDA DEL ALMA, de las fuerzas libidinosas siguió lleno de alegre esperanza. En los hombres íntegros de nuestro tiempo no hay, a diferencia de los animales, ningún instinto primario, afirmaba Adorno (ningún antropólogo ni psicólogo le hizo cambiar de opinión al respecto). Un impulso directo de ese tipo sería siempre anulado por un desengaño anterior y –al igual que la descomposición de partículas elementales en sus partículas contrarias– quedaría transformado en innumerables instintos derivados: fragmentos o espejos que, sin una perceptible energía propia, pero sí mediante su conexión crean la vida del alma y se convierten en auténticos enemigos de la realidad. Según Adorno, son los que evitan el MAL DEFINITIVO porque lo hacen demasiado ostensible en el día a día. Los delincuentes sociales sólo serían posibles porque las personas se ponen en una situación de imprevisibilidad, se ponen “rabiosos” y de esa manera se ponen a disposición del genocidio. Desde fuera esto parece una TRANQUILIDAD BUROCRÁTICA, según Adorno; desde dentro es el ESTADO DE EXCEPCIÓN, que no se pudo mantener de modo duradero porque los libidinosos espíritus elementales no lo entienden o actúan en su contra, de forma que en el “delincuente en estado de inactividad” el autor del crimen es difícil de reconocer, tal como podía verse en el proceso de los *grupos de asalto* [*Einsatzgruppen*]. Así, pues, Adorno le negó al individuo la capacidad para el mal a la vez que los hombres fundan sociedades para producirlo a GRAN ESCALA. Pero luego (como todo lo subjetivo-objetivo) surge entre ellos en plataformas invisibles a las que la libido no llega porque no se aleja mucho de sus lugares de origen, de los cuerpos, y estos son individuales. “Sólo el individuo puede padecer”.

Sobre manos y prejuicios

Th. W. Adorno nunca movía sus manos cuando hablaba en público. ¿Las tenía juntas? No. Se mantenían quietas más de media hora o apoyadas sobre el atril como al principio de la conferencia. Verdaderamente pálidas. Nunca las vi tampoco bronceadas por el sol de Engadin tras un caluroso paseo.

“Manos de pianista”. Trágica noticia cuando resultaron atravesadas por disparos las manos de un soldado que durante muchos años había asistido a lecciones de piano. Del compositor Rudi Stephan, cuenta Adorno que en la guerra le dispararon al corazón. Sus manos quedaron intactas. ¿Se las mandaron a los padres? ¿Cómo se tendría que haber hecho? Transportar a un hombre muerto entero a su hogar no era usual en las condiciones de guerra. ¿Había que separar las valiosas y agraciadas manos del cuerpo y enviarlas separadas a su casa? ¿Conservadas en qué líquido asequible en un hospital militar del frente?

No se pueden esquivar tales preguntas. Pero se puede generalizar que en la “era burguesa” hay manos especializadas, apropiadas para un tacto fino, como distintivo de una élite. Así, según informa Adorno sobre una expresión de Karl Kraus, algunos altos oficiales, que por teléfono o con su firma enviaban a la muerte a miles de soldados, tienen unas manos fascinantemente suaves. Las manos no son rojas o huesudas como las de un verdugo.

– ¿Qué sabes tú sobre cómo son las manos de un verdugo?

– Yo no he visto todavía a ningún verdugo.

– Yo conozco a uno: manos muy finas, chinas. Diría que con articulaciones nerviosas. Con nervios finos. Encuentran el punto de presión en el gatillo de la pistola con la fina sensibilidad con que el pianista a menudo sólo roza las teclas negras y blancas.

– Se me ocurren las manos de los cirujanos.

– Ya ves cómo funciona el prejuicio: he observado a un jefe de operaciones, el Dr. Dalquen: manos carnosas.

– Y también esto puede ser un prejuicio. Conocí a un matarife de caballos con unas manos delicadas, con finas articulaciones. Eran delgadas y sobresalían de mucho de las mangas, pues las mangas de la blusa de trabajo eran cortas con el fin de que las muñecas pudieran moverse libremente. Con esas manos disparaba a la cabeza de los caballos antes de destriparlos.

– Por tanto, ¿se puede concluir poco del tipo de manos?

– Excepto que son signos distintivos de una posición superior. Las manos que trabajan poco se diferencian de las manos muy usadas.

– Crees, como se suele decir: brazos de lavandera, “la mano que los días laborables dirige su escoba”.

– Todo, prejuicios poéticos. Hay tantas manos como personas.

– Los nervios que tienen fijados en su cerebro deben ser especialmente diferentes. Diferentes como una huella dactilar. Eso me lo ha confirmado un neurocirujano.

Nos quedábamos charlando hasta bien entrada la tarde. Como ya se ha dicho, Adorno nunca movía las manos mientras hablaba.

Esto diferencia sus manos (sin que esto sea un prejuicio) de las de la mayoría de hombres que yo conocía y que tampoco están tan concentrados como Adorno cuando hablan.

Fuerza eruptiva de la fantasía

La fantasía es un animal huidizo. Pero así como se puede ganar al caballo, animal huidizo, para el ataque, es decir, para la huida hacia delante, y luego avanza tan espontáneamente que ningún jinete solo podría detener la masa animal (sin guía el jinete se acurruca sobre el corcel sujetándose con las rodillas para no ser descabalgado),

la fantasía asalta todas las montañas de la realidad y todas las murallas con escaleras y gavillas de fuego, así lo dice Fontane. Para un sistema como Wikipedia la fantasía no es adecuada. Pues no confía apenas en la corrección, la conexión, ni los hechos. Es un ANIMAL POLÍTICO y se comporta en manada.

Tiene numerosas fuentes, incluso esas con un subsuelo pobre, sin capacidad de ser explotado; brotan fontanas que destruyen todo el entorno. El lugar de producción más importante de la fantasía, afirma Th. W. Adorno, es el sufrimiento. La fantasía surge de una herida que es negada por fantasmas. Yo tenía que contradecirle. Conozco fantasías que se ponen en movimiento a partir del lujo, del júbilo. Corren con quienes se sirven de la autodefensa a causa de la apuesta.

En afilados paréntesis
las palabras quemadas

El candidato de la muerte

El final terrenal de Adorno

Se sentía débil, interrumpió los paseos. Las botas nuevas no parecían cómodas.⁹ Podía aceptarlo para sí como una razón para postergar el “servicio” hasta la tarde de hoy. Ella lo acostó en su cama. Él cogió la novela policiaca. Una hora después, cuando ella volvió a verlo, ya estaba muerto.

En la antigua Roma, el candidato para un cargo público llevaba una vestidura blanca sin bolsillos. Esto indicaba que tomaba posesión de su cargo sin propiedades, sin mácula. Así estaba el muerto con un pijama blanco sobre una sábana blanca nueva; en la parte superior de la frazada había cosida con botones una tela blanca. Estaba tendido, como si durmiera, no podía informar por qué causa había muerto ni sobre si alguien presente en el momento de la muerte lo hubiera podido salvar.¹⁰ Alboroto, como corresponde a un hotel suizo de alto rango, que pone a prueba su capacidad de servicio en un caso serio como ese. A los pocos minutos ya se presentan médicos que no pueden hacer nada. Se deja el cadáver yaciendo como está.

El muerto hace su último viaje en tren hacia Frankfurt del Meno en un ataúd de zinc. La administración de aduanas ha sellado el recipiente en el Grand Hotel. El precinto certifica que el objeto no puede ser utilizado para el transporte de bienes de contrabando. Con antelación corre por el mundo la noticia de la muerte del GRAN ACHENBACH. La mujer se hace reproches. Piensa que habría podido impedir la muerte. Cree que ha sido descuidada. Tampoco se había puesto fin a la discusión.¹¹

Ella, una experimentada química, tomó veneno en cuanto acabaron los funerales, fue enterrado el muerto y se ordenó la obra y el testamento. Impaciente fue hacia la muerte. Sólo aquí, de camino, se comportó de manera descuidada. El veneno, no bien dosificado, paraliza una parte de su alma, la otra vivió sin memoria muchos años.

Cuando Th. W. Adorno entra en el Parnaso con botas de montaña y con la vestidura

9 Tres días antes, en una excursión, un agujero en las botas. Compró unas nuevas. Los pies se resistían a las nuevas.

10 Había habido antes una discusión. Su mujer y su hermana formaban una camarilla. La amante que se había marchado duramente criticada por las mujeres. Él ya no podía protegerla. Él no había tenido en cuenta las “señales” de los dioses. El agujero en el zapato. Spray en los ojos delicados ante el auditorio 5. En vez de dar tranquilidad cogió células frescas del médico familiar. Había adoptado la novela policiaca.

11 En ese sentido la hipótesis de la novela policiaca no servía de conciliación.

blanca del candidato todo es diferente de cómo se había imaginado. Aquí no le saluda ningún Voltaire, Bonaparte, ningún músico como Monteverdi, Schönberg o Schubert. El candidato llega más bien desmemoriado. Por una parte, el universo paralelo está (la eventual otra mitad de los quanta) dominada de hecho por jerarquías, pero no siguen ningún número 7º, 12º, 9º, los sorprendentes coros angélicos se subdividen en serafines, tronos, seres luciferinos, pero están ordenados en la caótica forma de construcción de los arrabales de São Paulo. El Parnaso no es caos, ni tampoco simetría. El habla se ha perdido. En circunstancias tan extraordinarias el erudito tendría que orientarse rápidamente, prácticamente sin dificultad ni aprendizaje. Pues el Parnaso es una mera estación intermedia. La disposición para el retorno, en contra de las visiones terrenales, tiene poco que ver con la verificación en la tierra, sino con la rápida facilidad de comprensión tras la pérdida de todos los medios espirituales de ayuda en esta tierra intermedia. Al muerto tampoco le sirve para nada el vestido blanco. Allí no hay ningún juez que le pueda ayudar. Es posible que sea de ayuda el oído musical, también desmemoriado. A lo lejos se ven dioses que se dan a la fuga.¹²

“Quien pronuncia una palabra de consuelo, es un traidor”

Un día agradable para vivir. Llueve a cántaros. Una delicia tras los calurosos días de julio. B. podría ponerse, pues, uno de sus trajes pesados y aparecer así “vestido”, o sea, acorazado en los despachos. Sin duda tiene que renunciar a eso. El traje, sin embargo, es adecuado también para las exequias del colega Dr. Fritz Bauer, al que ahora asistirá B.

El féretro se encuentra en la pequeña capilla del cementerio en un bosquecillo de plantas oleaginosas llenas de hojas gruesas. Delante, grandes ramos de flores. La elección de la música para el acto la ha hecho el filósofo Adorno sin aceptar ningún control ajeno. Hace que se interpreten completos tres tardíos cuartetos para cuerda de Beethoven a expensas del gobierno. Los tres intermedios: N° 13 B-Dur [Si bemol mayor], op. 130; N° 14 Cis-Moll [Do sostenido menor], op. 135; N° 15 a-Moll [La menor], op. 132.

Reproducción: “Se supone que la música es consoladora. No lo es, es sólo música”.

Él, probablemente el único de los presentes que descifra esa música, mueve su cabeza siguiendo los tonos, el cabello como el hilo de un jersey, en el movimiento interior de la música, es decir, no de la manera como un lego habría considerado esto algo musical, no como un metrónomo que mide los compases.

El muerto pidió testamentariamente que no hubiera parlamentos. El grupo de los invitados a las exequias se compone de un pequeño equipo del gobierno del *Land* que entró después de 1945 para continuar manteniendo un rumbo antifascista. Como el programa musical es excesivamente largo no molesta la ausencia de parlamentos, de hecho surge la posibilidad de tener una conexión intensa con el muerto. El ministro de cultura ha perdido con él a su mejor amigo.¹³

12 Todavía se sabe muy poco sobre el Parnaso. Los informes de los muertos son contradictorios. La ciencia duda de su autenticidad. Algo se sabe a través de indicios encubiertos en los versos de Heiner Müller. Parece importante que el candidato no mire hacia atrás.

13 Por otra parte: de los amigos aquí presentes o instancias políticas no habría habido nadie localizable en el caso de que el muerto, antes de lo sucedido, fuera lo que fuera, hubiera intentado localizar a alguien, a otro hombre con el que poder hablar. Ahora cada uno del equipo directivo cargado de trabajo de este *Land*, que hasta la revuelta de los estudiantes estaba sentado en sólidas sillas, no tenía el tiempo necesario para mantener amistades o practicar una cercanía humana. El grupo no tenía nada en común, ni siquiera la determinada actitud antifascista que, con

B. mira ahora al muerto, cómo deja abrir todas las celdas en el correccional de Butzbach y se dirige a los presos como “camaradas”. La administración de justicia consideraba esta forma de expresarse como la de un loco. Trató de aislarlo agrupando a su alrededor a rabiosos fiscales superiores que le iban quitando poco a poco competencias. Pero la apariencia de loco era un camuflaje necesario. Bauer siempre tenía preparadas actas con las que mantenía en jaque a los criminalistas provenientes del antiguo régimen en Frankfurt y Wiesbaden. Cuando se producía un lapsus, tramitaba una de las agravantes actas para el funcionamiento del negocio.

Por lo demás, no es seguro qué le empujó a abrirse las venas en una bañera solitaria. B. quiere ir tras él. Al finalizar la música se levantan los invitados a las exequias. No saben exactamente qué tienen que hacer ahora. No hay allí ninguna personalidad dirigente que diga qué hacer. La directora de la prisión E., que no soporta estar rondando, se va pronto.¹⁴ El consejero ministerial F. a Adorno: “Tenemos que hablar un día”. El presidente del tribunal supremo del *Land* a B.: “Creo que somos compañeros de establo en Goverts”. “Sí”.

La mujer del filósofo Adorno se retira rápidamente de él, que todavía está pendiente de los sonidos en la pequeña capilla y a quien le gustaría mucho volver a ver el espectáculo. Pero ella quiere evitar cualquier confusión con el destino del muerto, le apremia a salir de ese cementerio.

La señora Staff ha reservado el salón 15 del Frankfurter Hof para el ágape tras las exequias. La mayoría de los invitados se dirige hacia allí. Se intenta reconstruir, especialmente para los familiares del muerto procedentes de Suecia, algo de su presencia viva. Prácticamente los familiares apenas conocen al muerto. El ministro de cultura imita con el movimiento de las manos gestos del muerto. Cuenta un suceso en Kassel. Allí un niño de cinco años ya quería ir a la escuela. No dejaba de escaparse de casa para ir allí. El director le comunicó al niño la prohibición de entrar. Así que el niño todavía no ha sido escolarizado. Entonces llega el hoy enterrado, convoca una sesión indagatoria, que no tiene que ver con la escuela en la que no tiene jurisdicción. Escucha a la madre del niño. Se dirige al presidente del gobierno: Bien, ¿por qué no se puede quedar el niño? El presidente del gobierno: Es contrario al decreto. El hoy enterrado: El niño se queda donde está y si tiene asiento en la escuela, hay que dejar que se siente en la escuela. La mujer no quería creer que el problema tuviera tan fácil solución. El presidente del gobierno dijo inmediatamente: Sí, pero el ministro ha dispuesto que sólo pueden ir a la escuela las promociones reglamentarias. El enterrado: No sabía quién debería incriminarle a usted si usted se desviara del decreto. Los decretos están hechos por gentes razonables a favor de gente razonable. El interés del *Land* no dice nada contra la voluntad expresa de este niño. Dígaselo al director. No queda claro por qué el niño tenía tantas ganas de ir a esta escuela. Quizás tenía amigos allí.

una aversión común, se dirigía contra las nuevas fuerzas emergentes y las antiguas reaccionarias. Por eso, aunque eran mutuamente accesibles por poco tiempo –y en ese momento, durante este acto, lo habían sido durante más de una hora– eran incapaces de interesarse unos por otros, es decir, de añadir al aislamiento efectivo la ilusión de un mundo personal o de “un ser humano común”, por más que esto en cualquier caso era una cuestión de principio del ministro de cultura, y nadie creía en ese recíproco ser humano, que para él ya antes había sido devorado, como por los canibales, por el miedo y la falta de tiempo. “Quien consuela es un traidor”.

14 Bien porque lloraba y no quería mostrarlo, bien porque ya no soportaba la ausencia de palabras que había querido el muerto.

Finalmente estuvieron sentados en la pequeña mesa hasta las cinco de la tarde siete hombres y dos mujeres. Se sirvieron bebidas. El ministro fue requerido para ir a diferentes sitios del *Land*. En el ministerio no se sabía dónde se encontraban B. y el ministro, o sea, en el salón 15. No querían separarse del muerto. Mientras estaban sentados allí, todavía se podía percibir algo de él. Cuando se separaron, el buen hombre ya se fue definitivamente. Nadie de la nueva generación del *Land* le reemplazó.

La inamovible cama de Ulises

En la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Th. W. Adorno, que se publicó en Ámsterdam en 1947, un joven candidato a la diplomacia (Relaciones internacionales) leyó en el año 2003, en la lejana Stanford, la observación final:

(a continuar)

Se aplicó exigencia a sí mismo. Nadie le había explicado filosofía europea. Se sentía un descubridor.

Se propuso ante todo explicarse el libro difícilmente legible en conceptos anglosajones construyendo para cada una de sus metáforas que éste contenía una contra-metáfora; esto es necesario en el mundo especular¹⁵ en que vivimos. Si no se puede hacer un contra-polo, la frase resulta trivial.

– Usted pone en tela de juicio la importancia central de la escena en que el héroe Ulises tapa los oídos de los remeros, pero él escucha a las sirenas. Para no caer presa de su canto, hizo que le ataran al mástil. En la *Dialéctica de la Ilustración* este ejemplo muestra cómo el mito se reproduce en las civilizaciones (a la Ilustración). El héroe escapa del poder de la naturaleza, para ello se ata a sí mismo.

– Yo no discuto nada, responde el diplomático. Sólo encuentro un segundo ejemplo en el mismo Homero.

– ¿Y de qué se trata?

– De la inamovible cama de Ulises. En los veinte años de su odisea tiene ante sus ojos ese agradable lecho.

– ¿Cómo sabe usted eso?

– Homero lo describe así.

– ¿En qué pasaje?

– En el último canto. El perro, el fiel pastor de los cerdos, la nodriza que lo acogió, el propio hijo (después de que Atenea se lo ha confesado) han reconocido al que vuelve al hogar. Le hizo reconocible el hecho de que supo tensar el arco con el que Ulises mataba a los pretendientes. Su mujer, sin embargo, no cree en su identidad. La hizo esperar demasiado tiempo.

– ¿Y qué es lo que al fin convence a la que se ha acostumbrado al error?

– Su saber que la cama es inamovible.

– ¿Cómo inamovible?

– La construyó cuando era joven, es decir, está esculpida en un imponente olivo

15 La teoría de los mundos especulares (a la manera de *Alicia en el país de las maravillas*) estuvo de moda en Stanford en la primavera de 2003. Funciona como contra-metáfora del programa del unilateralismo de los USA. De acuerdo con esto, cada galaxia tiene una contra-galaxia reflejada, de la misma manera que las partículas elementales tienen sus contra-polos. Lo complejo de esto es que el reflejo se repite en el interior de los hombres (en su comprensión). Cuando uno mira una esfera, le parece que él mismo se encuentra en el centro de la misma; si uno lee el número 265, tiene que “entender” 562. Si uno considera su ansia en el sueño como un animal salvaje, tiene que “leerlo” como la pasión que salta contra una presa en el mundo exterior.

vivo, que sostiene el palacio. Sólo se podrían mover la casa y el árbol a la vez. Un bello ejemplo de no-destructibilidad.

– Y usted dice: ¿no es esto una historia de desesperación respecto al tema de la Ilustración? ¿Es una historia de consuelo?

– Es una contra-metáfora respecto al “mástil de Ulises”.

– Se hubiera podido quemar el palacio y cortar a hachazos el árbol.

– De eso Homero no dice nada.¹⁶

De sus tentativas filosóficas el futuro diplomático (serán necesarios seres así de prácticos cuando las crisis que hay que esperar para el año 2035 afecten a la gran potencia) le contaba a su compañera de estudios Gertrud Smith de Boston, que sigue esperando que no la abandone en el curso de su carrera. Estaba dispuesta a esforzarse.

16 En la cama adornada con relatos como si fueran grafitis, Ulises le cuenta a Penélope la historia de sus correrías. Los dioses detienen el curso de las horas porque no basta una sola noche para contar sus aventuras. En ese sentido la cama excavada en lo vital es por decirlo así EL RELATO.

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner

Richard Klein*

Traducción de Vanessa Vidal**

Introducción

La dificultad a la que se enfrenta un intérprete del *Ensayo sobre Wagner* de Adorno se fundamenta en una desproporción difícil de entrever entre programa y ejecución, idea fundamental y estructura final del texto. Se trata de algo más que un problema académico, pues el filósofo rastrea aquí la crítica social y política de una obra de arte, de un modo más intensivo y también más duro que en el resto de sus escritos musicales. Por un lado, está completamente claro que Adorno concibe idealmente la obra de arte total como un “descendiente de los grandes sistemas metafísicos”¹ (GS 13: 101; cf. 142), que después, para tener éxito como obra de teatro, sigue *tanto* la “vía del progreso artístico” (GS 13: 42) *como también* con el “origen de la industria de la cultura” (GS 13: 102), lo que representa una novedad en la historia de la crítica de Wagner, y al mismo tiempo, también una cesura respecto a Nietzsche. Por otro lado, se ha reprochado al libro, y con razón, de adolecer de analogías verbales, que conducen a conclusiones erróneas, y de deficiencias en los análisis musicales (Dahlhaus 1970), que limitaron la interpretación social de la música de Wagner no menos de lo que el propio Adorno recriminó a las interpretaciones de Baudelaire de Benjamin (Adorno / Benjamin 1994: 334-337). A la inversa, Benjamin pudo mantener durante toda su vida una crítica suave y devastadora al escrito sobre Wagner relajadamente suspendida en el aire como una

1 Las citas de las obras de Theodor W. Adorno se referencian a partir de la edición alemana de las obras completas: Adorno, Th. 1997. *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Se colocará entre paréntesis la abreviatura GS y el número de cada volumen, seguido de dos puntos y el número de página.

* Hochschule für Musik Freiburg. *r.klein@mh-freiburg.de*

** Universitat de València. *vanessa.vidal@uv.es*

Revisión de Rosa Benítez Andrés, Universidad de Salamanca, España. *beneitezr@usal.es*

La traducción y publicación de este artículo en castellano ha sido posible gracias a la amable autorización de la editorial J. B. Metzler de Berlín. El texto original, “Soziale vs. musikalische Kritik. Der Fall Wagner”, se publicó en: Klein R. / Kreuzer J. / Müller-Doohm S. (eds.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2019. pp. 113-126.

espada de Damocles (Adorno / Benjamin 1994: 334-337; Klein 2011).

Respecto a la versión de 1937/38 (Adorno: Wagner 1938), cuyos capítulos I, VI, IX y X se publicaron en 1939 en la *Revista de Investigación Social* (*Zeitschrift für Sozialforschung*) (Adorno: Wagner 1939), el libro, publicado en 1952, muestra diferencias significativas con las que Adorno busca dar cuenta del cambio en la situación histórica, pero también del desarrollo de su propio pensamiento –con más o menos éxito–. No había llegado todavía el tiempo para un nuevo libro, en lugar de ello, la necesidad del momento fue la de asumir el compromiso de ordenar el material reunido en distintas épocas. Precisamente por eso, Adorno procedió en esa obra como no lo hizo en ningún otro de sus libros: le añadió una extensa nota con el título “Anuncio (*Selbstanzeige*) del *Ensayo sobre Wagner*”, que apareció a finales de septiembre de 1952, al mismo tiempo que la monografía (GS 13: 504-508). En ella se dan indicaciones sobre cómo se ha de leer, sobre cómo y por qué surgió el libro, sobre qué es lo que caracteriza su método y qué intención crítica persigue. La idea de autonomía de la obra se encuentra en el centro del texto, casi tanto como, en un tono casi de pedagogía popular, la necesidad de su profundo análisis histórico-político: “Quiero ayudar a esclarecer el paisaje primordial del fascismo para que no domine por más tiempo los sueños del colectivo. En una situación de represión colectiva nunca presentida, quizás exija un empeño tal reclamar su actualidad” (GS 13: 504). Llama la atención qué poco polémico es Adorno en sus formulaciones para ese “Anuncio” (*Selbstanzeige*) –a diferencia de lo que sucede en el libro– y cuánto se esfuerza por contraponer a la crítica a Wagner sus propios contenidos críticos: “Quien interpreta la obra de Wagner como acta de abdicación del espíritu liberal debe cuidarse de detener el conocimiento en conceptos como el de decadencia (...). Lo que en Wagner es mejor que el orden, contra cuyos poderes tenebrosos él se bate, se debe precisamente a la decadencia, a la incapacidad de un (...) sujeto dañado hasta lo más íntimo de cumplir estrictamente con las reglas de juego de eso existente. Así, renuncia a las exigencias de salud, habilidad, comunicación y acuerdo y se dirige sin habla contra el poder, a cuyas órdenes obedece su lenguaje” (GS 13: 507). Cuando hacia el final del libro, casi suplicando, escribe “Así, el *Ensayo sobre Wagner* no echa en falta racionalizar la polisemia de su objeto” (GS 13: 507), se hace evidente la función de esa ayuda del autor para la lectura: ésta debe proteger al libro de ser malentendido como desmontaje político de Wagner, como simple disolución del arte en el conocimiento de la sociedad. El intento no tuvo mucho éxito: el número de los que después festejaron o incriminaron el libro de Adorno como acto consumado de un “enemigo de Wagner” se ha incrementado enormemente, lo cual es una verdadera desgracia hermenéutica (Klein 1991: 87 ss.).

En cuanto a la historia de su recepción, tampoco fue en absoluto favorable. Las reducciones sociológicas del libro, o bien fueron vistas como un síntoma de que la crítica social de la música era insostenible por principio, o bien fueron consideradas como perspicaz verdad *debido a* su “falsa claridad”. Los partidarios de la primera opción hicieron una crítica detallada de los análisis musicales, en parte fundada, pero al mismo tiempo intentaron, de un modo demasiado corporativista, reducir los puntos conflictivos diagnosticados socialmente en la construcción de las formas wagnerianas a dificultades internas del género operístico, que no aparecían en canciones, sinfonías o cuartetos de cuerda (Klein 2009). Desde el otro bando, se intentó separar las tesis centrales del libro en nombre de la ilustración política de las exigencias artísticas. Se llegó al resultado de que Adorno *sólo* quedó como un crítico “intransigente” de la Alemania posterior a la

guerra que, vía Wagner, tiraba a ésta de las orejas por su pasado nacionalsocialista.

Si tomamos el asunto en serio, ninguna de las dos recepciones le hace justicia al libro, un escrito de difícil acceso pero al mismo tiempo muy citado: los defensores de la ciencia de la música no se la hacen porque, con sus indicaciones de errores particulares, creen resolver el problema de una crítica social *per se* de Wagner; la crítica política tampoco, porque confunde el empleo de consignas ideológicas con la inmersión en lo particular de una obra de arte o convierte a esa misma inmersión en sospechosa de ser un signo de “falsa consciencia”. Todavía en 1985, un historiador de la sociedad, con el tono oficioso de enemigo del arte, preguntó por qué Adorno se interesó “a pesar de todo” más por la música de Wagner que por su antisemitismo (Radkau 1985: 80). Seguro que puede irritar que las famosas frases acerca de las “caricaturas judías” sobre Wagner fueran, por un lado, las primeras con las que Adorno se expresó *en realidad* respecto al antisemitismo (GS 13: 21-25). Pero, por otro lado, juegan un rol subordinado en la estructura profunda de su hermenéutica del drama musical y, de hecho, procedían en gran parte de Paul Bekker (Bekker 1924: 536 ss.; Klein 2016). Se trata entonces menos de una acción original del autor que del testimonio de una tradición olvidada en la que éste se encontraba (Klein 2016: 44 ss., 49 s., 52-55). No obstante, ambas partes retroceden poniéndose por detrás del precario campo de la mediación en el que Adorno supuestamente fracasó, pero, al mismo tiempo, la idea y proyecto de ésta ha señalado la dirección a seguir, expresada de una manera muy tajante en las palabras que realmente dirige contra Nietzsche: “Toda gran crítica amenaza con degenerar en ideología, en política cultural, en la medida en que ella no se condensa como crítica inmanente de la corrección (*Stimmigkeit*) musical” (GS 16: 192; sobre la crítica de Nietzsche a Wagner véase Klein 2014: 75-93, 99 s.).

El texto está metódicamente construido desde el exterior hacia el interior. La primera sección esquematiza las determinaciones históricas en las que surgió el libro; las cuestiones del Instituto de Investigación Social bajo la dirección Max Horkheimer: revolución, autoridad, nacionalsocialismo, emigración. La segunda sección continúa mostrando cómo el proyecto de una crítica social de la música, tal como Adorno la entiende, reacciona al discurso de la “cosificación” de Georg Lukács. Ese modelo es aplicado por Adorno, en parte de forma forzada, al drama musical y, en parte, pone en marcha con él su análisis social del mismo. Bajo el hilo conductor de una “crítica inmanente”, la tercera sección reconstruye una serie de problemas que son los que caracterizan el *Ensayo sobre Wagner*: la tensión entre hermenéutica y filosofía de la historia, la relación entre crítica de la obra y crítica de la teoría, la pregunta sobre el tiempo musical y, por último, los análisis sobre sonido e instrumentación.

De la dialéctica de la revolución burguesa al mito del instante malogrado

Adorno toma de Max Horkheimer la sugerencia de la idea de revolución burguesa, es decir, de la revolución condenada a fracasar. Ésta no es un motivo entre otros muchos, sino un pensamiento que dirige en su conjunto la crítica a Wagner. El levantamiento de la burguesía constituye el trasfondo especulativo a partir del que se harán interpretables los distintos y diferentes aspectos de la obra de Wagner –más allá de toda diferencia entre música, lenguaje, teatro y estética como medios.

Alrededor de 1930, la pregunta fundamental del Instituto de Investigación Social decía así: ¿Por qué ha fracasado la revolución, mejor dicho, por qué se ha convertido en violencia extrema? ¿Cómo se puede explicar que la mayoría de la burguesía, incluida la entusiasmada con la clase obrera, participe de una política que lleva a su propio

ocaso? ¿Cómo puede el nacionalsocialismo, que encadena así ya desde el principio a las masas a través del terror, darse al mismo tiempo la apariencia de ser un movimiento de liberación proto-burgués? ¿Qué relaciones existen entre la estructura de las revoluciones burguesas y la subordinación de los individuos bajo la autoridad del destino, del pueblo y del *Führer*? ¿Qué es en realidad la autoridad, de dónde surge y cómo se produce? La figura de Rienzi es muy significativa por esto, porque el recurso que hace Wagner de ella pertenece genéticamente al contexto del movimiento democrático revolucionario de los años alrededor de 1840, pero, al mismo tiempo, opera según modelos totalitarios que se convertirán en dominantes en los años posteriores (sobre la identificación de Hitler con Rienzi véase Vaget 2017: 110-134).

La posibilidad de la “verdadera” revolución ya fue juzgada escépticamente por Horkheimer, pero como idea todavía proporcionaba una cierta orientación normativa. Y no es casual que Adorno se apoye en la crítica que, en su tiempo, Marx y Engels habían dirigido a los socialistas alemanes que, entre otras cosas, acaba diciendo que eluden la realidad concreta e histórica del sistema social que hay que cambiar en favor de mitologías privadas y actitudes espirituales ahistóricas. En este sentido, se afirma sobre el *texto del Anillo*: “(...) mediante la nivelación a lo universalmente humano y su *futilidad* se convierte en la verdadera *esencia*, que fracasa incluso en su intento de captar la ley histórica del cambio social y diluye la necesidad de un período histórico convirtiéndolo en el principio del mundo” (GS 13: 131).

Ya ese punto de partida puede ponerse en relación con motivos que anticipan la *Dialéctica de la Ilustración*, es decir, que anticipan un modo pensar que en cierta medida está infectado míticamente. Para entender el libro sobre Wagner es importante no perder de vista esa ambigüedad. Lo que fue criticado entonces como reducción de la multiplicidad histórica real a una abstracción metafísica, aparece ahora como estructura universal, que realza, abreviándola, la sustancia de la historia (*Historie*): “Si se quisiera expresar la *idea* del *Anillo* en palabras sencillas, se podría indicar: que el hombre se emancipa de la ciega relación natural, de la que él mismo surge y gana poder sobre la naturaleza para, en última instancia, sucumbir no obstante a ella. La alegoría del anillo expresa la unidad del dominio de la naturaleza y de la caída en la naturaleza” (GS 13: 128). En un nivel, Adorno polemiza en nombre de la variable represión del dominio de clases en el alto capitalismo contra el malestar por la existencia humana que se mantiene eternamente igual. En otro nivel, comienza a determinar la crisis del capitalismo moderno como la de uno de los principios fundamentales de la totalidad de la civilización hasta ahora, es decir, la crisis del dominio de la naturaleza. Aquí, Wagner ya deja de aparecer como el seductor hombre oscuro, contra cuyas imágenes engañosas hay que defenderse ilustradamente, para aparecer como aliado de las propias intenciones críticas del progreso y de la racionalidad. La tensión entre estas dos fuerzas, irresuelta en toda la obra de Adorno, está particularmente presente en *Ensayo sobre Wagner*, porque el autor parte principalmente de la primera fuerza pero, con la ayuda de la segunda, hace que se descompongan subrepticamente las suposiciones de su punto de partida. Muchas de las cosas que, de un modo manifiesto, se comprenden recurriendo a las investigaciones social-psicológicas del Instituto de Investigación Social como dialéctica de la revolución y la autoridad, nihilismo y acción rebelde (GS 13: 129; GS 19: 372), hacen que aparezca una profunda estructura especulativa, que se convertirá pronto en dominante en el pensamiento de Adorno: “Ya el mito es Ilustración y la Ilustración se invierte en mitología” (GS 2: 16) y, en este sentido, habría que decir con efecto retroactivo:

El Anillo de Wagner es la dialéctica de la Ilustración como mito, el discurso aporético sobre la decadencia del progreso como narración hermética de la catástrofe. En 1937/38 Adorno parece todavía ver en esto una amenaza romántica a su propio pensamiento.

La interpretación (*Deutung*) del caminante en *Siegfried* arroja una luz especial sobre la idea “del instante malogrado”, es decir, “de la revolución malograda” en la filosofía de Adorno. Allí dice:

Wotan es la fantasmagoría de la revolución enterrada. Él y sus semejantes evitan como *spirits* los lugares en los que fracasó la acción y, su vestimenta, sigue manteniendo a la fuerza y con conciencia de culpa el recuerdo del instante malogrado en la sociedad burguesa, al que ésta le pone delante el pasado primordial (*Urvorgangenheit*) como huida del futuro perdido. (...) El caminante, como mero orador, está separado del contexto de la acción; su aura se mueve desde donde está hacia el más allá de la sociedad: así se convierte en forma primitiva inmediata del espectador simbólicamente enmudecido del ocaso de los dioses (GS 13: 126 s.).

Mientras que el principio de la *Dialéctica negativa* suena ya más a una ley automática invariable que a un determinado acontecimiento histórico (GS 6: 15: “se malogró”, subrayado de R.K.), el pasaje del libro sobre Wagner, que es anterior, contradice todavía abiertamente la anulación de la historia de la libertad dialéctica en la rotación del destino mítico. En una carta de Adorno a Horkheimer del 15 de noviembre de 1937 se demuestra cómo los acontecimientos históricos del momento influyeron no sólo en la producción del libro (Adorno / Horkheimer 2004: 27), sino también en cómo hacía alarde de la “posición de observador”, del “no participar” (GS 6: 356) como motivo de la propia crítica de la sociedad: “Políticamente lo veo más negro que negro”, dice allí; “estabilización de lo peor, hegemonía alemana en Europa (...), Rusia peor que nunca. Parece realmente una situación de ceguera de la que ya no hay salida y a uno le gustaría sentarse como Wotan en el crepúsculo de los dioses y observar manteniéndose en silencio” (Adorno / Horkheimer 2003: 478).

Aquí se podría hablar casi de una triple emigración. En primer lugar, es el Wagner revolucionario quien, en el exilio en Zúrich, concibe y también compone gran parte de la tetralogía. En segundo lugar, Wotan se encuentra en el exilio como caminante, es decir, en un estado en que ha perdido su poder divino y su inspiración revolucionaria. En tercer lugar, Adorno escribe el *Ensayo sobre Wagner* en su exilio en Londres y Nueva York, y convierte a la figura del caminante como un mito de la revolución en lugar central de su crítica del *Anillo* (GS 13: 126-129). Por supuesto que ahí se trata, como advierte el propio Adorno, de formas de emigración “realmente muy distintas” (GS 19: 371). Sin embargo, la comprensión que tiene Adorno de Wagner no se agota en la imagen del “clásico del Tercer Reich” (GS 13: 504). Sus observaciones sobre los motivos antisemitas en las obras son tan radicales retóricamente como efectivamente impotentes al respecto: radicales donde él habla desde el punto de vista de “después de Auschwitz”; impotentes, porque, para él, romper artísticamente con Wagner no es una opción (GS 18: 211 s.).

La cosificación y el conflicto entre el elemento romántico y el positivista

En el libro sobre Wagner se habla mucho de “mercancía”, “valor de cambio” y “cosificación” (GS 13: 28, 33, 35, 71 s., 79, 81 s., 86 s., 139). Eso ha molestado desde siempre tanto a los músicos como a los musicólogos, pero el trasfondo teórico que permite empezar a dar valor a estas categorías quedó tenazmente sin analizar. Adorno

no se limita en ningún caso a hacer responsables a los términos antes mencionados de los estados ideológicos de un modo general, sino que él los escucha; esa es por lo menos su pretensión, la de realizar un trabajo en el propio modo de componer de Wagner. Estos estados ideológicos crean y descomponen relaciones, y muestran y esconden efectos, es decir: pertenecen, en un sentido determinado, a la forma, a la figura (*Gestalt*) del drama musical. La pregunta sería entonces: *¿en qué sentido exactamente?*

El énfasis totalizante con que se habla sobre la “mercancía” como de una fórmula mundial, que todavía atraviesa los últimos secretos de la vida y del arte, nos trae a la memoria en primer lugar a Georg Lukács. Llama la atención en eso que la definición de “cosificación” técnica y la económica vayan una al lado de la otra sin que su relación se haga visible. Así, la comprensión de técnica y racionalización está limitada por Adorno estrictamente a la forma estética, al proceso de composición. No obstante, a diferencia de Lukács, Adorno intenta cubrir los huecos que surgen en la descripción de los fenómenos con todo tipo de ocurrencias psicológicas (GS 13: 88 s., 111, 116 s., 121 s.; GS 14: 367), lo que a Brecht le molestó enormemente por ser no-marxista (Brecht 1974: 252). Queda abierta la cuestión sobre en qué relación están estos tres niveles de la crítica entre ellos: el técnico, el económico y el psicológico. Ésta sólo se tratará abordando los dos primeros niveles.

En primer lugar, la “cosificación” es concebida por Adorno según lo técnico, es decir, según la técnica mediática: “En lugar de los a priori de la forma de organización interna aparece un principio de adición externo, y sin huecos de modos de proceder dispares, pero que se presenta de modo que parece que sea colectivamente vinculante” (GS 13, 97; cf. 102, 106). Aun cuando este punto de vista no le resulta simpático, Adorno nota que la “síntesis” wagneriana de música, lenguaje verbal y escena se diferencia de la estética clásica por un acceso a lo tecnológico en el que los “medios audiovisuales (*Medien*)” (este término aparece llamativamente a menudo en el libro: GS 13, 47, 92, 94, 96-99, 106-108) sustituyen a las “artes”, quitándole fuerza a la imagen de la obra como portadora de autonomía *subjetiva* y en beneficio de promover una unificación calculada de sistemas parciales heterogéneos. Como teórico, puede que Wagner todavía sea conocido por sus tradicionales representaciones de la pasión, de los sentimientos, del cuerpo y de la sensibilidad; como compositor trabaja con un aparato preciso, que cuenta con el aislamiento de los elementos desde el principio, y que después sincroniza y “encofra” (Friedrich Kittler).

Frente a todo esto, el *segundo* argumento dice que la cosificación no se funda en la técnica como tal, sino en la forma de aplicación económica de esta última. Es esa aplicación la que llevaría a estructuras ideológicas en la música. Adorno defiende esa diferencia de un modo sumamente ortodoxo. La técnica mediática de Wagner está para él al servicio de un naturalismo sintético, en el que la técnica procura el buscado encubrimiento de sí misma. Cuanto más se hace, planifica, parte y divide desde el lado de la producción, tanto más debe aparecer el producto –creado a partir de ella– como carente de intención, como más natural y orgánico. Metódicamente, el desencantamiento sirve para el reencantamiento. Si, en el origen, la técnica sirve como poder independiente que construye un mundo y un contra-mundo con determinadas leyes mediáticas, entonces actúa como un medio para el fin, como función del fetichismo de la mercancía y de la alienación (*Entfremdung*), que va unida causalmente a él. Sólo la instrumentalización económica de la técnica produce alienación, mistificación y ceguera; la “propia” técnica permanece por lo visto ideológicamente neutral –lo que resulta poco convincente.

A la famosa frase “El encubrimiento de la producción a través de la manifestación (*Erscheinung*) del producto es la ley de la forma de Richard Wagner” (GS 13: 82) se le exige quizás demasiado por lo que respecta al discurso sobre la “ley de la forma”, como veremos luego. Su impulso polémico merece entretanto una discusión. Si lo formulamos filosóficamente, el “encubrimiento” del que aquí se está hablando consiste en la proyección necesaria del trabajo subjetivo como una cosa que existe en sí. Un impulso o proceso que surge de un acto así es olvidado y retorna como un poder extraño (*fremd*), que se enfrenta al sujeto desde fuera. Pero ahora parece que toda obra de arte se basa en el “encubrimiento del trabajo”, en la medida en que, hasta cierto grado, es o debe ser *como* la naturaleza. Kant escribe: “En un producto del arte bello uno debe haberse consciente de que es arte y no naturaleza, pero también la finalidad en la forma de éste debe aparecer tan libre de toda violencia de las reglas arbitrarias, como si fuera un producto de la mera naturaleza” (Kant 2014: 179 /A 177). Aunque, Wagner *perdió* la relación con la herencia kantiana –ya no cree que el arte pueda imitar a la naturaleza– no reacciona sin embargo con una reflexión sobre el carácter del producto, sino, paradójicamente, incrementando el énfasis en el carácter natural de la obra. Eso le lleva a una contradicción interna. Wagner se defiende con ahínco de la falsa artísticidad de su tiempo, pero la forma que busca para su propia obra se la debe no precisamente a la naturaleza sino, por el contrario, sobre todo a una negación del mundo decadente y a la vez altamente tecnificado, a una simulación o, como Adorno prefería decir, a una “fantasmagoría”. Pero la fantasmagoría está “bajo el dominio total del valor de cambio” (GS 13: 80 s.), es decir, sus aspectos técnicos son inseparables de la mistificación económica. Con ello ya está claro que la fantasmagoría, ya *como técnica*, ha de producir necesariamente “falsa consciencia”. Ambas definiciones de cosificación, la técnica y la económica, que en un primer momento parecían coexistir separadas una al lado de la otra, se unen al final. Lukács sirve también aquí de modelo. En *Historia y conciencia de clase* había pensado juntos de tal modo a Marx y a Weber, que la escisión del trabajo del mundo de la vida podía al mismo tiempo ser pensada bajo el aspecto de la racionalización del proceder técnico y del de la mistificación de la vivencia y la intuición subjetivas. Adorno aplica esa figura a las relaciones estéticas y musicales. Una cosa es la “tecnificación” (GS 13: 79) de las innovaciones mediáticas de Wagner, y otro momento de la misma cosa es el “carácter de mercancía” (GS 13: 79) como forma de la falsa consciencia, que la materializa y la hace actual de un modo artificial.

En cualquier caso, el libro logra sólo en raras ocasiones exponer la diferencia entre cosificación y tecnificación en los fenómenos concretos. Más allá de algunas excepciones, la tecnificación se aplica a la historia del desarrollo del material musical, por el contrario, la cosificación, como contenido ideológico fundamental del drama musical, se fija en la obra.

Allí donde Adorno intenta decir qué es la “falsa consciencia” para Wagner, llama la atención que sus fórmulas permanezcan abstractas y sean repetitivas, como si a través de ese recurrente nombrar, la categoría citara al mismo tiempo una experiencia de la cosa, a la que no se llega realmente (GS 13: 81 s., 86 s.). La afirmación de que la magia musical de Wagner tiene como contenido “que los seres humanos honren como sagrado el propio trabajo porque ellos mismos no pueden reconocerlo como trabajo” (GS 13: 81) está demasiado cargada de teoría para poder convencer como declaración sobre la música. ¿Quién hace entonces la experiencia que ahí es criticada de modo tan ilustrado en su núcleo? ¿El oyente de la música, la obra “objetiva” o los agentes del paraíso artístico en el escenario de Wagner? ¿Qué puede ser el yo social de la música

que –desconociéndose a *sí* mismo– está supuesto en esos fragmentos? La tesis de que en Wagner la “inmediatez”, el “lado natural” de la mercancía es producida ahora por la técnica tonal, podría quizás hacerse más plausible, así como la tesis de que, a través de la separación del fenómeno de su producción, la inmediatez sigue permaneciendo “encubierta” por la composición de un modo que no había sido posible hasta ahora. ¿Pero se sigue *per se* del primado del espacio sonoro frente al discurso motivico, que el encubrimiento del trabajo y el correspondiente reflejo mistificado de la subjetividad son el contenido ideológico primario de la música? ¿No significaría eso que habría que pensar la crítica de la obra sólo a partir de la lógica de la “producción” e infravalorar más de lo debido su carácter independiente como “producto”? Se podría ir todavía un paso más allá y preguntar: cuando el compositor lleva al límite técnicamente la separación entre producción y recepción, ¿cómo puede entonces el filósofo negar reflexivamente ese procedimiento y llevar esa negación hasta la crítica de la falsa conciencia, sin desviarse hacia la concreción mediática del fenómeno?

Otro fragmento, a partir del que Adorno lee directamente en el carácter técnico de la fantasmagoría una expresión de publicidad, de propaganda económica, es todavía más revelador a este respecto:

Igual que los bienes de consumo producidos en la época de Wagner sólo dirigen ya tentadoramente su faceta fenoménica a las masas de compradores y, con ello, hacen olvidar su carácter fenoménico, es decir, su inalcanzabilidad, las óperas de Wagner también tienden en la fantasmagoría a convertirse en mercancía. Sus *tableaux* adquieren carácter expositivo: en la medida en que la llama romántica de Hans Heiling (una ópera de Heinrich Marschner estrenada en 1833) degenera en magia de fuego absoluta, se invierte en el prototipo de la publicidad luminosa del futuro (GS 13: 87).

Y después viene la maravillosa frase: “Las fantasmagorías wagnerianas cuentan como las ‘obras milagrosas de la técnica’ a las que el gran arte proporcionó acogida” (GS 13: 87).

Los historiadores de la música se encuentran aquí tentados a decir que, con todo ello, sólo se continuaría con un principio de la tradición operística: la orientación hacia la curva emocional de una multitud de oyentes. Eso puede ser completamente cierto. Pero es quedarse a mitad de camino, ya que el interés de la ópera tradicional en la recepción tiene en comparación con ello consecuencias más suaves, fragmentarias e intermitentes. En Wagner este momento crece de hecho hasta una dimensión integral, lo que trae consigo consecuencias todavía más graves, cuando las necesidades concretas de los oyentes reales le resultan al compositor cada vez menos accesibles. Sólo una música que sepa operar como órgano de una tecnología profesional de los afectos y los cuerpos está en la posición de calcular los deseos y fantasías de un colectivo anónimo como el yo-emprendedor, de calcular la “mano invisible” del mercado moderno (GS 13: 27 s.). Para Adorno, esa totalización productiva de la actitud consumista define el lugar histórico del drama musical. Sólo que el “maestro de capilla” que compone, que está entre producción y consumo, tiene que transmitir en la sala la idea interna de la obra y el deseo al amante (GS 13: 27 ss.) y no sirve a un público *empírico*, sino que *proyecta* hacia uno *no existente*. Un “prototipo de futuro anuncio luminoso” no es un producto para las necesidades *dominantes*.

El impulso más importante de la crítica de la sociedad de Adorno está quizás en el lugar donde habla del “conflicto entre el elemento romántico y el positivista”. En primer

lugar, el razonamiento expresa lo siguiente: “La concepción de una totalidad cerrada en sí y que se despliega a sí misma, la idea contenida en la intuición sensible es un epígono tardío de los grandes sistemas metafísicos, cuyo impulso, filosóficamente truncado desde Feuerbach con quien Wagner estaba familiarizado, se salvó en la forma (*Gestalt*) estética” (GS 13: 101 ss.). Después, el razonamiento significa que esta salvación paga un alto precio por ese impulso modernizador, el cual descubre que la visión contraria al mundo del Romanticismo ha mentido. En la obra de arte total la metafísica quiere “no tanto expresarse como ser producida” (GS 13: 102). Ella ya no es objeto de reflexión sino acontecimiento de la materialidad y de su forma profundamente positivista de organización, “producto de la suma” de innumerables elementos. La obra de arte total no remite a un sentido metafísico en el más allá, sino que ella misma quiere ser ese sentido de modo performativo. Sólo que al ascenso de la idea a un acontecimiento de culto le sigue casi inmediatamente un descenso al empirismo de la racionalidad de los medios de masas:

La obra de arte ya no se somete a su definición hegeliana como manifestación sensible de la idea, sino que lo sensible es organizado para aparecer como si pudiera dominar la idea. (...) Así, el cambio en la ópera hacia la soberanía autónoma del artista se conecta con el origen de la industria cultural. El entusiasmo del joven Nietzsche subestimó la obra de arte del futuro: en ella se produce el nacimiento del cine desde el espíritu de la música (GS 13:102).

En la medida en que la intuición artístico-sistemática de la totalidad de la realidad (Marquard 1989) se “salva” incorporándose en la “figura estética”, es decir, en una concreta totalización de medios y técnicas artísticas, sella su éxito metafísico: exposición del absoluto, sea el que sea, en el que ella ya no puede existir, allí donde tiene oficialmente por objeto el origen y ocaso del mundo.

Pero no hay que malentender esta idea. Adorno no trata en modo alguno de trivializar o empequeñecer a Wagner. El teórico crítico no quiere rebajar el drama musical a un medio de descarga popular y menos a una campaña publicitaria, sino que quiere agudizar la mirada para ver cómo pudo surgir, a partir del sueño de infinitud y la radical huida del mundo, algo tan absolutamente no-romántico como la “industria de la cultura”. Esta última no ataca en absoluto la autonomía artística desde fuera, sino que surge a partir de ella. Por ese motivo, las frases sobre el leitmotiv como anuncio (GS 13: 28), sobre la tecnología del sonido como envoltorio (GS 13: 79) o sobre la estructura temporal como panorama de la escucha regresiva (GS 13: 29, 94) han de leerse estrictamente desde el “conflicto entre el elemento romántico y el elemento positivista”, si no queremos que se queden en meros gestos polémicos. Durante muchos decenios, la crítica de Adorno al leitmotiv se ha entendido *sólo* desde el aspecto de una semantización rígida, pero se ha ignorado su intrincada dinámica conjunta con la dessemantización, la gran forma y la reducción de los motivos a mero material de trabajo (GS 13: 51, 96; GS 15: 15 s.; GS 16: 71 s.; GS 17: 296; Klein 1988: 176-183; Klein 2009: 113 ss.). En la obra de Wagner, ambos extremos se juntan y se atraviesan uno a otro: el contramundo con la fábrica de sueños, el descenso esotérico a la cosa con el pasatiempo instrumentalizado, la percepción estructural con la dispersa, la revolución con el evento –y el culto.

Cuando Adorno dice de las “obras milagrosas de la técnica” en el drama musical, que “se han convertido en tan impenetrables como la cosificación de la sociedad en

la vida cotidiana”, causa en un primer momento una impresión trivial, porque esta afirmación se podría decir de manera indiferenciada sobre otros “miles” de fenómenos y, en consecuencia, parece que esta afirmación no comunica nada concreto sobre Wagner. Pero Adorno añade, que ellas, las “obras milagrosas”, recibieron “la herencia de la violencia mágica que se había concedido románticamente a los poderes transcendentales” (GS 13:87). Con ello quiere decir que la esfera que había sido imaginada en la *literatura* romántica como estando en el más allá desciende de un modo técnicamente preciso desde el cielo a la tierra en el *teatro* de Wagner, pero su sentido, su contenido, permanece separado, como en el caso la “forma simbólica del arte” en Hegel. Para el Romanticismo temprano, la consciencia se encuentra en una diferencia insuperable entre la infinitud de lo utópico y la pretensión de facticidad. En relación con ello, Wagner procede de una manera eminentemente práctica, casi tecnocrática, como si dijera: la flor azul, eso haremos, eso lo llevamos a la producción. Utopía y facticidad en uno, todavía el espacio de juego de la nostalgia en *Tristán* se convierte en objeto de un presente calculadoramente inducido. La consecuencia es una pérdida de trascendencia que roza la bestialidad y, al mismo tiempo, una nueva construcción de “la herencia mágica”; ningún sustituto simple o producto de la ilusión, sino la simulación como algo muy serio, o, dicho de modo más directo: la presencia del mito en la Modernidad (GS 14: 366 ss.).

Límites de la crítica inmanente

Hay un problema central que surge en el *Ensayo sobre Wagner*. el propio objeto a interpretar hace entrar en crisis al modo de proceder de la interpretación. No hace falta darle lecciones a Adorno sobre *que* eso es así. Él mismo subraya una y otra vez que en el drama musical falta una instancia de la consciencia diferenciada (GS 13: 100, 106); su polémico leitmotiv, “éxtasis y ceguera” (GS 13: 105), tiene precisamente la función de señalar la diferencia fundamental entre las composiciones de Wagner y cualquier otra forma de música discursiva o compuesta de modo análogo al discurso. Sin embargo, en el libro sólo hay formulaciones de una crítica que prescribe realizarse en el objeto, es decir, ser la propia autocrítica de éste. Así, se “compara con hipótesis inmanentes” (GS 13: 505), la composición “en sí” se disgrega en oposiciones, desmiente las propias “intenciones”, deja promesas sin cumplir, realiza juicios contra sí misma y, al final, se coloca contra la unidad para la que ella misma debe ser construida (GS 13: 44, 49, 76 s., 98, 108, 119, 498). La premisa que está a la base de esto puede causar la impresión de ser muy simple: sólo se puede juzgar si las obras musicales son en sí consecuentes y coherentes, cuando se tiene un criterio a partir del cual se puede controlar “en sí” esa coherencia. El criterio son las categorías construidas “en sí” por la propia obra. Sólo cuando una obra está de tal modo constituida de modo que ella misma incurre en contradicciones, es sometida a la crítica inmanente y el criterio para determinar esas contradicciones es la identidad de las categorías utilizadas en cada caso. Éstas pueden ser el leitmotiv o la técnica tonal, el trabajo sinfónico o la constelación de música y drama. El modelo de la identidad es la unidad –siempre quebrada– de la reflexión.

Ahora bien, el discurso de Adorno sobre la crítica inmanente es equívoco. Algunas veces representa un enfático ideal de justicia hacia los fenómenos, para una “salvación” de lo particular de una obra de arte frente a una reducción de ésta a conceptos generales. Sin embargo, ella debe explicar algo genuinamente sistemático, es decir “si una obra resuelve los problemas que ella misma ha planteado, si ella misma está construida de modo consecuente” (Adorno / Stephan 1960). Adorno señala que este criterio para la

crítica no es introducido en la obra desde fuera como un postulado, sino que es generado originariamente por su propia autonomía.

Pero ¿cómo puede lo particular de una obra de arte, lo que escapa al concepto, ser al mismo tiempo el sistema de referencia categorial para la crítica? El problema no es tanto cómo “sabe” Adorno cuáles son las tareas que “se” da la obra y qué obligaciones se impone a “sí misma”. Si entendemos esto como una hipótesis, no habría nada que objetar en contra. Pero Adorno trata a menudo esta hipótesis como si fuera un enunciado objetivo. Procede como si tuviera a su disposición un acceso inmediato, casi libre-de-interpretación al en-sí de cada obra, después de haberle atribuido sus propios supuestos y proyecciones. En lugar de reflexionar sobre el carácter interpretativo de estas premisas, prefiere aparentar que puede suponer intuitivamente propiedades fundamentales de la cosa. La crítica inmanente no es sinónimo entonces de una actitud fenomenológica frente a lo particular, sino, más bien de cómo “llega a mostrarse” el término medio entre la verdad y el método del discurso. La afinidad respecto al detalle o momento musical colisiona con el impulso que al final acaba tutelando y, así, la propia crítica filosófica se convierte en lo otro de la música.

Pero la inmanencia cerrada es ella misma no-verdadera; yo debo saber algo antes de poder comenzar con mi crítica (GS 5: 33). La pregunta sobre *si* una obra resuelve los problemas que se ha planteado a sí misma no es separable de la pregunta sobre *por qué no* es capaz de resolver determinados problemas y cuáles son las barreras sociales que limitan su voluntad de objetivación artística (GS 12: 34). La crítica de Adorno a Wagner adolece de que las determinaciones internas y externas entran en juego unas al lado de las otras sin ser tematizadas como tales y de que éstas se saltan las diferencias mediáticas como si fueran cantidades que pueden ignorarse. Eso se muestra (a) en el lugar que ocupa la teoría de Wagner en el libro, y (b) en la gran división formal de la crítica en una micrología de parámetros musicales particulares (capítulos II-V) y la totalidad de la obra a través de la teoría, el mito y la acción como texto (capítulos VII, VII, IX, X).

(a) Contra el prejuicio habitual, la polémica del libro sobre Wagner es una imagen encubierta de íntima cercanía. Ésta se puede reconocer en el subtexto que acompaña a la discusión de Adorno con la teoría de Wagner (capítulo VII). Adorno desarrolla aquí, sobre la base de convicciones histórico-filosóficas comunes, una “crítica inmanente” de la obra de arte total, que no limita sin embargo a la teoría, sino que aplica también a la música como si fuera algo obvio. Al poner al mismo nivel estas diferencias tan importantes entre teoría y obra, se llega a una situación difícil para la crítica, en la que el esquema dinámico de superación de “progreso y reacción” reduce sensiblemente la actualidad teatral del drama musical a la simultaneidad de sus medios. En ese aspecto, el *Ensayo sobre Wagner* se muestra como documento del olvido de la presencia (*Präsenzvergessenheit*). El “éxtasis y mezcla” de los medios es diagnosticado desde el punto de vista progresivo de la autonomía de cada arte particular. Adorno pone en juego hasta el final su balance de pérdidas o ganancias para demostrar que la promiscuidad de los medios no hace justicia al lugar de desarrollo histórico de la música y el lenguaje. Pero con ello pierde de vista, mejor dicho, de oído, el acto performativo de la síntesis de los medios. Ese es el primer aspecto.

El otro aspecto desconcertante consiste en que Adorno *repite* la crítica histórico-filosófica de la ópera (cfr. GS 16: 548) contra la obra de arte total de Wagner. Esa tesis ha pasado inadvertida a sus críticos de modo manifiesto. Precisamente al combatir en la teoría la forma mercancía como base para el arte, Wagner roza el núcleo del problema

al producir obras que trabajan, de modo vanguardista, con la alienación como fuerza de producción (Klein 2003: 196-200). Adorno argumenta en nombre de una “verdadera” obra de arte total que no pudo crearse “entonces” y que “hoy”, todavía y de forma ineludible, está pendiente de ser creada, al igual que la sociedad reconciliada. No se apoya en que Wagner trata los problemas de su praxis dramática y de composición como cuestiones de la historia de la cultura y eleva sus propias aporías artísticas al rango de problemas mundiales. Sólo critica que Wagner no ha realizado la mediación entre estos momentos de un modo que no es suficientemente negativo y crítico. Es cierto que Adorno se enfrenta de manera enérgica contra la pretensión de que el drama musical haya superado en sí histórico-filosóficamente las sinfonías de Beethoven. Pero deja intacto el supuesto de una ley de desarrollo del arte que corresponde a la lógica del progreso social. Cuando Martin Gregor-Dellin escribe que, entre los escritos de Wagner, *Ópera y drama* es “el más peligroso, porque en él la visión de futuro atraviesa hasta la técnica artística” (Gregor-Dellin 1980: 333), nombra exactamente el fundamento que ha hecho tan importante ese trabajo para Adorno y durante tanto tiempo ha provocado de forma tan persistente a su instrumental crítico.

Adorno toma a Wagner literalmente justo allí donde Nietzsche, Bloch, Thomas Mann y otros ven sobre todo megalomanía y propaganda doméstica, es decir, donde Wagner escenifica su proyecto como reconciliación de todas las contradicciones estéticas y culturales históricamente acumuladas y, al mismo tiempo, intenta deducir y justificar cómo deberían actuar la música, la poesía y la acción escénica a partir de la lógica autónoma de desarrollo histórico de estos medios. Al final, a esta crítica no le queda otra opción que demostrar que el programa utópico tiene que fracasar, porque su autor tasa demasiado a la baja las rupturas y contradicciones de los procesos históricos como para poder legitimar su propio proyecto de una manera racional o quizás incluso “proscribirlo” (GS 13: 106). Y también porque las condiciones sociales para esta empresa no estarían dadas en la realidad. Pero es posible conceder que Adorno también *asume* la utopía de Wagner de que su obra sería la meta de la historia de la música y la literatura, y que argumenta a partir de esa base contra ella. En realidad, se tomó muy en serio la palabra de Wagner.

Pero en tanto que Adorno toma a Wagner demasiado literalmente, lo toma de un modo demasiado poco literal. Las categorías de la composición pasan a un segundo plano a través de la crítica del concepto ideológico. La interpretación de las obras se ve perjudicada histórico-filosóficamente y el análisis crítico de la música entra en tensión de manera violenta con la crítica categorial del todo. Por ello, Adorno fracasa en el intento de hacer comprensible el *proyecto* histórico y cultural-utópico drama musical a partir de la experiencia y el análisis de la *obra* musical dramática y sus medios. Tanto el *crash* de la idea como las antinomias del artefacto son deducidas estrictamente dentro del marco de “progreso y reacción”. En el *Ensayo sobre Wagner* se deja (todavía) de lado la posibilidad de un acceso alternativo e histórico-filosófico al objeto sin definirlo de antemano.

(b) Adorno investiga en los capítulos II-V de su libro una dimensión de por sí material de la música: motivos como gestos y alegorías, sonido armónico e instrumental. Con ello, interpreta no sólo detalles desde la cercanía, sino que abstrae al mismo tiempo a partir de la inmanencia categorial. Trata el elemento material individual como un sistema parcial que está sujeto a sus propias legalidades y a un desarrollo autónomo. Los rasgos basales del modo de componer de Wagner son descritos como posiciones de la historia del material musical, con lo que la actualidad del drama musical, que debería

hacerse comprensible de modo minucioso, pasa a un segundo plano en nombre de “ya no es Beethoven” y “todavía no es Schönberg”. Así, en el capítulo III trata el principio del preludio de *Tristán y Lohengrin* bajo los aspectos de linealidad entre los intervalos y progresión de los acordes (GS 13: 44 s., 49 s.) sin tematizar la dimensión, primaria en la composición, de la dramaturgia del sonido. Cuando, por el contrario, como en el capítulo VI, habla de dramaturgia del sonido, lo hace sólo mediante la figura reducida de la instrumentación y no se fija en la nueva formulación material sonora de la completa técnica de la composición. El capítulo sobre armonía valora el modo en que están realizadas las armonías del caminante en el primer acto de *Siegfried* a partir de Schönberg como “característicamente densas” (cfr. GS 13: 66), en el sentido de una ausencia de transparencia polifónica, pero deja por completo sin tratar la función dramática de esta parte, la de poner de manifiesto el hundimiento del mito trágico mediante el cuento del comediante. Cuando se trata el drama, sólo se critica el texto; a lo que se añade, que la consecuencia filosófica de esta crítica paga el alto precio de una rigurosa abstracción de la performance teatral (escenario, iluminación, cuerpos y gestos, acción). Primero, Adorno rebaja la teatralidad del *Anillo* a la poesía; luego hace aparecer a ésta como una teoría “emancipada” de la praxis sensible y física, que, al final, se pone en relación con Hegel, Marx y Schopenhauer, si bien no al mismo nivel de reflexión, pero sí de un modo digno de respeto (espec. GS 13: 124). No importa las vueltas que se le dé a esto: todo el planteamiento está orientado a dimensiones aisladas del drama musical, renuncia a conectar en la interpretación los detalles técnicos musicales con lo fenoménico de la obra como un todo.

Esto afecta de modo persistente a la “contradicción”, diagnosticada en el leitmotiv, entre transformación y repetición en el tiempo, a causa de lo que se revoca el desarrollo. Sin duda alguna, la tesis de un repliegue del tiempo en el espacio es un aspecto central. Pero resulta poco convincente deducirla de relaciones entre intervalos o combinaciones de acordes y conectarla con el todo del drama musical sin construir la función de estas estructuras dentro del acontecimiento sonoro de la composición y su horizonte teatral. El problema no es la hermenéutica social como tal, sino la intención de Adorno de desplegarla a partir de los “detalles y rasgos minuciosos” mientras, en verdad, él “sólo” la anticipa genialmente, lo que también quiere decir que formula una serie de presupuestos, pero no dice nada sobre ellos.

Por esa razón son tan significativos para Adorno los fragmentos que no critican la música, sino la teoría, la poesía y el mito (VII-X). Hasta cierto punto, le proporcionan las categorías que salvan el abismo entre el detalle y el todo que los análisis musicales dejan tras de sí. Eso se muestra de manera especialmente impactante en un pasaje que anticipa la nueva formulación de Wagner del problema del tiempo musical, a la vez que, con ayuda del tema, lo traduce de vuelta a la vieja filosofía dialéctica de la historia:

La eternidad de la música wagneriana, igual que la del poema del anillo, es la del no-ha-sucedido-nada; la de una invariancia que desmiente toda la historia gracias a la naturaleza sin habla. Las hijas del Rin, que al principio juegan con el oro y al final lo reciben de vuelta para jugar con él, son la última conclusión de la sabiduría y la música de Wagner. No ha cambiado nada; la dinámica individual vuelve a restablecer el estado original amorfo; la liberación de las fuerzas sólo sirve a la invariancia y, con ello, al poder dominante contra el que ellas emprenden la batalla. Eso es defendido con más insistencia por las convicciones sobre la forma de Wagner, que por cualquiera de sus opiniones filosóficas (GS 13: 37 s.).

Aquí se parafrasea sin motivo aparente el fragmento citado más arriba que resume, anticipándola, la *Dialéctica de la Ilustración*: “La alegoría del anillo expresa la unidad de dominio de la naturaleza y caída en la naturaleza” (GS 13: 128). Sólo que, aquí, Adorno trata poesía y música como una cosa, sin dar más explicaciones. Hace afirmaciones sobre el todo en su constitución temporal, sin reflexionar sobre la diferencia de los medios en los que éste consiste. Deja que el texto –dicho estrictamente, “las imágenes de sus esquinas”– le proporcione un modelo de interpretación, que, como señala a continuación, defiende “con mayor insistencia” la “consciencia de la forma” de la música que el propio texto. El pasaje debería ser ejemplar para ver las dificultades en que se cae cuando uno lleva demasiado lejos las abstracciones. Ya que ¿no está ya la música de Wagner en sí tan caracterizada por la discontinuidad temporal y la polifonía, que le resultan inadecuados en un sentido enfático conceptos como “estado primordial” y “última conclusión”? Es indiscutible que Wagner *piensa y poetiza* en el horizonte del todo verdadero y cerrado, de un proyecto que abarca al mundo. ¿Pero no ha abandonado hace tiempo ya este horizonte en el aspecto *musical y teatral*, en favor de la pluralización, el perspectivismo y la diferencia? ¿Y no se trataría de poner de relieve la discrepancia entre estos medios en lugar de afirmar que “los textos [son] una cosa con la organización musical” (GS 13: 120)? ¿La nueva construcción del tiempo en la música no es algo más y distinto que su homólogo en la estructura sonora sobre la totalidad determinista de la materia?

El propio Adorno ofrece razones convincentes para dar una respuesta positiva a esta pregunta. A excepción de algunas iluminaciones de Nietzsche (1988: 27; 1999: 492, 495), es el único que pone por primera vez sistemáticamente en el lugar adecuado el tema del tiempo musical en Wagner, como el de la entropía en el progreso, la espacialización del progreso y la perspectivización del continuo. Adorno reacciona de un modo idiosincrático a una música que está marcada habitualmente en sus pequeñas formas por la movilidad, pero en lo grande parece realizar por el contrario una dinámica poderosa en el estado estacionario (*Stillstand*), en la que la pregunta sobre cómo algo debe seguir transcurriendo en el tiempo se responde más a través de gestos dramáticos, estructuras narrativas y refinamientos de tensión de todo tipo, que mediante construcciones del desarrollo de grandes dimensiones o que apunten a una finalidad. En Wagner, el continuo retrocede a marco del orden de los acontecimientos, que ocurren “en” él por detrás de un complejo de varias dimensiones, en el que el sentido temporal de la dirección, o no es ya reconocible o empieza a dispersarse en los límites del material, todavía tonal, en beneficio de elementos casi reversibles. La tectónica y el discurso tonal, la distribución espacial y el cumplimiento expresivo del tiempo se separan en Wagner los unos de los otros. Es eso lo que debió haber motivado a Adorno a tomar, más en serio de lo que lo merecen, los análisis clasicistas de Alfred Lorenz (GS 13: 29 ss., 24, 26, 38 s., 45, 63; GS 16: 554; GS 17: 47; GS 18: 52, 205, 218). Su irritación sobre la pérdida del continuo como fundamento de la forma musical estaba manifiestamente arraigada de un modo tan profundo, que Adorno no fue capaz de percibir las numerosas rupturas entre la forma grande y la pequeña que el wagneriano le sirvió en bandeja en su análisis, sino como confirmación de su intuición fundamental del tiempo estético sobre el propio Wagner, sin que le fuera posible, a diferencia de Lorenz, hacer transparentes las formas específicas que surgen a partir de ellas. Hasta aquí está justificada la crítica de Dahlhaus a Adorno (Dahlhaus 1970); pero esta crítica no excluye que la caída del cumplimiento temporal continuo en el drama musical vuelva a producir de nuevo el transcurrir vacío,

un fenómeno que va mucho más allá de la especial métrica monótona en *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Da igual si se trata del leitmotiv (GS 13: 32-40, 43, 53, 57, 60), del “teatro épico” (GS 13: 57, 120), de la técnica de sonido de la fantasmagoría (GS 13: 83 ss.) o de la relación entre sonido y motivos (GS 13: 93 ss.); la reflexión de Adorno da vueltas una y otra vez sobre las estructuras de cada “extraño estado estacionario (*Stillstehens*) que, a pesar de toda dinámica y precisamente en ella, determina una y otra vez la música de Wagner” (GS 13: 37). Es su experiencia fundamental del maduro Wagner, junto a sus reflexiones sobre el Romanticismo y el Positivismo, así como sobre la técnica instrumental, su contribución más importante a esa obra.

Y, de hecho, este pensamiento se desmonta a sí mismo allí donde adquiere una tendencia hacia lo objetivo. Entonces, parece que la espacialización del tiempo en Wagner sea idéntica a la *dinámica aparente* y la *historia de un desarrollo que fracasa*. Como si la obra llevara consigo una idea de progreso y siempre se quedará realmente por detrás de ella. Como si el perspectivismo de Wagner fuera de un tipo en el que continuamente se trueca una esperanza, se niega un progreso, fracasa una intención o se renuncia a un derecho pero, de tal modo, que el criterio de aquello a lo que se renuncia siempre aparece en eso a lo que se renuncia: no como una indicación escrita en la partitura, pero sí como experiencia en el pensamiento. Con ello, parece que se nombra un determinado contenido de verdad de la música de Wagner. Aunque éste se despliega injustamente hacia un todo. Adorno descubre y describe algo decisivamente nuevo, pero luego lo critica de un modo incorrecto.

Esto ha sido interpretado a menudo por la musicología como si Adorno quisiera con ello subordinar directa y dogmáticamente Wagner a Beethoven. La conjetura parece apoyarse en que Adorno, en la medida en que contrasta el concepto de tiempo “intensivo” de lo sinfónico de Beethoven al drama musical, pasa por alto la comprensión teatral que tiene Wagner del desarrollo sinfónico, tal y como documentan sus escritos. La sólida objeción filológica se convierte entretanto en un error estético, cuando deduce a partir de eso una “confusión de las normas del género” (Dahlhaus 1970: 359), como si la pérdida de un sentido de la dirección temporal de la música fuera un típico efecto de la ópera y *nada más que eso*. Concluir, a partir del hecho de que la estructura temporal del drama musical tiene suposiciones propias del género y que tiende por naturaleza a la discontinuidad como categoría formal, que las correspondientes estructuras en Wagner podrían *por ello* no estar motivadas socialmente ni ser testimonios nucleares de experiencias sociales, no es aceptable ni objetiva ni lógicamente. Adorno, en las formulaciones explícitas de su tesis, parece saltarse el problema de la autorreferencia del género (GS 13: 34, 119) y así, sin necesidad alguna, debilitar su propio argumento, pero, a pesar de ello, no es tan ignorante para creer que los criterios del estilo sinfónico o de la forma del cuarteto se pueden aplicar sin más a las óperas (Křenek 1974: 49).

De hecho, Adorno entiende a Wagner y a Beethoven como dos sistemas complementarios, tanto filosófica como musicalmente. Ambos corporizan para él posiciones históricas ejemplares de libertad y dominio bajo el aspecto del tiempo (espec. GS 16: 192). Por esta razón, no interpreta la decadencia del tiempo en Wagner tan sólo como “dinámica aparente”, sino que tiene también en cuenta esta suposición desde la filosofía de la historia para reconocer en ella la significación de una revolución naturalizada, la expresión de la “conciencia total de una burguesía que, en tanto que no ve ya nada más por delante de sí misma, niega el propio proceso y tiene su utopía en la revocación del tiempo en el espacio” (GS 12: 173).

Y todo eso no es del todo desacertado. Por lo que respecta al tema, el *Anillo* puede ser visto como mito de la revolución o como tragedia del olvido, pero sólo al final confluyen con violencia en una sola figura los diversos resultados temporales: la revolución “se ha malogrado”, el tiempo se ha “suspendido” y la historia ha “fracasado”: “La eternidad de la música de Wagner, igual que de la poesía del *Anillo*, es la de no-ha-sucedido-nada” (GS 13: 37). Esas palabras recuerdan intencionadamente al nihilismo cosmológico del inicio de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche (1980: 875). Pero como máxima de interpretación del *Anillo* entendido como un todo, la cita formula una idea que no se puede salvar. Una cosa es la pluralización y la disociación del continuo temporal y, otra muy distinta, su conexión monista en sentido enfático con el principio y el final. Puede que las hijas del Rin, que juegan con el oro, sean la última conclusión de la sabiduría de Wagner, pero, ciertamente, no son la última de su música y su teatro (Dombois / Klein 2012).

*

Según Adorno, el “elemento en realidad productivo de Wagner” es eso que

precisamente gracias a su emancipación, renuncia a la pretensión, convertida en irrealizable, de dar una forma sensata al transcurso temporal. Pero ese elemento es (...) el sonido. A través de éste, el tiempo aparece capturado en el espacio (...). Al mismo tiempo, el puro sonido es el que representa de hecho toda relación natural no articulada en la que se disuelve Wagner. Cuando la música retrocede al medio del sonido ajeno al tiempo, permite sin embargo con ello seguir desarrollando su propio alejamiento del tiempo, desembarazado ahora de las tendencias que paralizan una y otra vez la dimensión temporal de sus imágenes (GS 13: 60; cfr. Farbe 1966: 263-312).

Los dos capítulos dedicados al “elemento en realidad productivo de Wagner” no podrían ser más distintos. El capítulo IV sobre la armonía es la parte más floja del libro. En lugar de hacer teóricamente digno el discurso sobre el “espacio” del sonido musical-dramático y, por lo menos esbozar, cómo éste capta e integra en sí la parálisis de la dimensión temporal, el texto se pierde en detalles, en declaraciones sobre la “progresividad” de acordes particulares, sobre disonancia y consonancia, polifonía verdadera y falsa y, en medio de todo eso, en una injusta y, sobre todo, imprecisa polémica con Ernst Kurth. El único rayo de esperanza: un par de frases brillantes sobre el “deleite del suplicio” de Wagner (GS 13: 64). Frente a eso, el capítulo número V sobre el timbre gana un significado eminente –y esto sucede *gracias a* su contradicción interna. Por un lado, este capítulo presenta una innovación que rompió los esquemas de su tiempo y que tuvo consecuencias muy considerables para la comprensión de la construcción de la forma musical dramática. Por otro lado, esa presentación se realiza en el marco de un conservadurismo terminológico, que hace que ese nuevo punto de partida se derrumbe en cierto modo.

En su análisis de la relación entre cada instrumento concreto y la técnica de su fusión, Adorno aporta nada más y nada menos que la primera descripción sistemática de la problemática fundamental de la orquestación en el siglo XIX. Es cierto que Richard Strauss ya señala en su edición de la *Doctrina de la instrumentación* de Berlioz todos los aspectos que luego constituyen el centro del análisis en el *Ensayo sobre Wagner*: sonido mixto, técnica de fusión, técnica de duplicación, el papel de la trompa como

aglomerantes de los distintos grupos orquestales (Berlioz 1955: 379). Sin embargo, en esa edición hace indicaciones esporádicas particulares sin consecuencias teóricas. Por el contrario, en Adorno, estos detalles dispersos son llevados a una relación sistemática y ésta es concretamente explicitada en su función para la “producción” de la forma dramática como “un continuo de timbres” (GS 13: 75). Es cierto que entretanto se ha demostrado que la tesis del sonido mixto continuo necesita de una corrección, en la medida en que reduce la multiplicidad de las técnicas orquestales de Wagner y deja sin analizar tanto la significación del cromatismo instrumental puro y no mezclado, como el erróneo uso del propio concepto de sonido mixto (Janz 2006: 45, 130 ss.). Pero Adorno subraya con acierto que, en Wagner, la capa exterior del material musical está provocada por un estímulo casi extraterritorial al medio de organización sincrónico y diacrónico de la obra. ¿Ofrece entonces su planteamiento una perspectiva musical para la forma wagneriana como un todo?

La respuesta es: sí, pero no de un modo consecuente. Adorno distingue en Wagner *descriptivamente* un “primado del sonido armónico e instrumental” (GS 13: 82) que “supera la vieja divergencia entre color y dibujo” (GS 13: 68), y también procede *normativamente* conforme a cada divergencia, cuando distingue terminológicamente entre frase e instrumentación, entre el “color liberado” y la “composición como tal”, en la que cada una de ellas “es usada productivamente” (GS 13: 68). Aquí se hace valer una comprensión de la polifonía que abstrae a priori las preguntas sobre la estructura del sonido (GS 13: 54). Adorno dice que los dramas musicales se basaban “todavía en su forma orquestal más rica sin excepción en una composición de cuatro voces casi detenida de modo escolar” (GS 13: 66), que sustituye a la “polifonía real” (en el sentido de una integración de aspectos autónomos y lineales) en su mayor parte por capas de temas de acordes y ornamentística expresiva de voces. A fin de cuentas, la coincidencia de estos elementos no es más que un “resignare a la composición homofónica” (GS 12: 56), es decir: una función del correspondiente resultado sonoro en cada caso.

El núcleo del problema no reside ni en la proyección hacia el pasado (*Rückprojektion*) del concepto de polifonía de Schönberg a Wagner ni en la recaída en las reflexiones de Kurth sobre el movimiento armónico e instrumentación o sobre tendencias de tensión o de fusión de acordes (Kurth: 1923: 391 ss, 401 ss., 420, 434). Lo más decisivo es que Adorno ha puesto de relieve el carácter mediático de lo acústico también en intensos análisis sobre la orquesta de Wagner, pero, al mismo tiempo, la reduce conceptualmente cuando la une a la tradición de un pensamiento orientado primariamente a la escritura, para el que el movimiento musical representa la categoría principal de la música como encarnación de la relación de alturas sonoras, es decir, las relaciones que se pueden escribir como notas en una partitura. Es evidente que Adorno sabe que Wagner consume una “transvaloración de todos los valores” en el sistema interno de relaciones de los parámetros musicales, que permite precisamente convertir el ámbito transitorio y material de la música en acontecimiento fundamental de la composición, a partir del cual, uno se puede ocupar de determinados acontecimientos y procesos (melódicos, armónicos y rítmicos), en la medida en que se da la vuelta hacia ellos. El sonido ya está siempre ahí, antes de que uno pueda referirse a él de manera consciente e intencional, sólo que Adorno parece que no saca de ello las necesarias consecuencias teóricas.

En uno de los artículos posteriores sobre Wagner Adorno habla de manera muy sensata de la primacía del espacio sonoro frente al discurso musical, que exige, no tanto un escuchar objetivizante de algunos motivos y estructuras particulares, como una

escucha mimética que por así decirlo se realiza a espaldas de la reflexión, que consuma la apertura y el cierre de la totalidad acústica. El cierre de la totalidad acústica exige:

Es como si el estilo de *Parsifal* buscara, no sólo exponer los pensamientos musicales, sino a su vez contribuir a componer su aura, tal y como ella se construye, no tanto en el momento de su realización, sino en el de su extinguirse (*Verklingen*). Sólo a él puede seguirle la intención que se entrega todavía al eco de la música más que a ella misma (GS 17: 47 ss.).

Frases como esta y similares tienen para Adorno una existencia similar a la de las orquídeas: son una rareza. (GS 13: 75; GS 16: 555). Si salen bien, permiten una descripción densa y lograda, pero caen fuera de la construcción conceptual del todo (GS 13: 75). Si salen mal, la cosa se reduce a mera ocasión para tomarse a pecho ideológico-críticamente una “presencia ilusoria” (GS 13: 93) o “estado de ánimo” (GS 7: 407 ss.). Allí donde la oposición entre sonido y estructura no tiene ningún punto de anclaje en los fenómenos, Adorno lo compensa con su aportación filosófica.

En relación con esto, sus análisis no son acertados donde Wagner o todavía no ha encontrado un espacio de sonido para su unidad integral o la ha vuelto a perder y la contraposición entre sonido y construcción, cromatismo y estructura es ofrecida fenomenológicamente a partir de uno de estos dos lados. Entonces, o –como en el justamente famoso análisis de *Lohengrin* (GS 13: 69-73)– se queda en una limitación funcional del cromatismo a la transformación de un esquema tradicional: “El sentido formal de la relación entre el movimiento anterior-y-posterior está realizado él mismo a través de la elección de los timbres” (GS 13: 73). O bien se resaltan fragmentos –como esa música “oscura, ruda, punzante” de las “partes febriles del tercer acto de Tristán” (GS 13: 142)–, en los que la técnica sintética del sonido mixto es interrumpida en favor de un tratamiento analítico de la orquesta, es decir, del uso de cromatismos particulares en registros extremos, lo que se puede interpretar entonces como “autorreflexión (*Selbstbesinnung*)” de la fantasmagoría. Allí donde Adorno puede mostrar cómo y por qué un principio se implanta, obtiene ventaja: tampoco la sonoridad de Wagner produce un todo sin huecos, sino uno que es interrumpido constantemente por la red semántica de los leitmotiv (GS 13: 42 s., 107 s.).

Ahora bien, la pretensión del libro sobre Wagner no está formulada desde la periferia, desde la no-identidad de los opuestos, sino que está formulada explícitamente desde el centro: “Toda paradoja del arte en el alto capitalismo (...) se concentra en que ella (...) participa de la verdad a través de la culminación de su carácter de apariencia” (GS 13: 81). La culminación de la apariencia quiere decir dos cosas diferentes. En primer lugar, el famoso “carácter de fetiche de la mercancía”, es decir, *la* apariencia que hace desaparecer la mediación en el resultado, en la medida en que la abstrae tan radicalmente del acto de producción, que el fenómeno aparece como algo, que existe en sí, es decir, que se produce a sí mismo. En segundo lugar, la culminación de la apariencia quiere decir: final de la apariencia, “transcendencia de la apariencia a través de sí misma” (Ette 2001: 91), ya que sólo cuando partimos de una posición que rompe con la magia de la apariencia, se puede decir lo que la apariencia es en verdad. Pero ¿cómo se puede pasar de una culminación a la otra, de la fantasmagoría sin fisuras a su destrucción crítica? Desde el punto de vista de nuestro presente, uno se siente tentado a resumir fríamente: Adorno fracasa tanto como teórico de la música como filosóficamente. Como teórico de la música

en la medida en que sus categorías hacen caso omiso a la radicalidad compositiva del sonido wagneriano, que mina la clásica técnica compositiva; filosóficamente, porque no puede mostrar cómo es posible una crítica que haga justicia a los fenómenos, si define el todo del lado del objeto como “enemistad a la consciencia” (GS 13: 91), sobre el que la teoría no obstante construye la medida de la verdad en la estricta reflexividad. ¿Cómo puede la primera concepción de la crítica comunicar objetivamente con el otro polo del conocimiento, cuando ambos se separan uno de otro en lo fundamental? Pero sería injusto y ahistórico acusar al joven Adorno de esa contradicción, ya que precisamente ella es la que ha puesto a la crítica en su lugar para poder pensar más allá del *Ensayo sobre Wagner*. Los análisis sobre instrumentación del libro de Adorno a finales de los años treinta del siglo pasado descubrieron nuevas tierras que la musicología no fue capaz de percibir hasta más de medio siglo después (Janz 2006).

En lo que Adorno resbala conceptualmente no es en el modelo wagneriano de comunicación entre texto y música, dicción poética y técnica compositiva. A pesar de toda la crítica de la tradición, el filósofo permanece al final demasiado prisionero de la clásica representación de la autonomía del arte, más de lo que podría recuperar el “principio de estilización” del drama musical en su mezcla original entre “éxtasis” y “racionalidad”, una fusión no-reflexiva de medios y *reflexión intermedial* (Klein 2003: 211 ss.). Que ese modo un pensamiento en los intersticios de los espacios funciona suplementaria o aditivamente, pero, en cualquier caso, no es dialéctico –en el sentido tradicional– no es ningún argumento sólido contra él, mientras no se conviertan dogmáticamente en canon determinados criterios del discurso musical interno. El aparato sonoro de Wagner no puede simplemente ser reductible a ese artificio sin huecos en que Adorno intenta reducirlo, en la medida en que él no toma caminos directamente “postwagnerianos”. Cuando este aparato se deja llevar a conceptos en el nivel de texto y acción conduce a la manifestación de un artificio.

La tesis de que, con el primado del espacio del sonido frente al discurso musical se abre un nuevo horizonte musical afectivo y físico, que no debería agotarse en un encubrimiento naturalizador del trabajo, aparece en Adorno sólo como tema secundario, quizá porque así queda suspendido el horizonte de una inmanente reflexión sobre la forma por el derrumbamiento repentino de un mundo teatral externo. Adorno no piensa la experiencia del mundo a partir del acontecimiento de la música, de su realidad sonora, desde el punto de vista del oyente subjetivo, sino que él salta enseguida al contenido reflexivo, a su significado conceptual. Que la música *produce y no sólo expone* experiencias no es para él, por muy sorprendente que parezca, un tema de interés. El filósofo no descende a lo más profundo de la fantasmagoría, en la medida en que ésta es más que lógica analizable de su ser producido –y por eso tampoco puede ascender a partir de ella.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1938. *Versuch über Wagner*. En: Walter Benjamin Archiv, Berlin. Archiv-Nr. Ts 2791–2931.
- _____. 1939. *Fragmente über Wagner*. En: *Studies in Philosophy and Social Science* (formerly: Zeitschrift für Sozialforschung). Vol. 8: 1–49.
- Adorno, Th. W. / Stephan, R. 1960. “Zur Philosophie der neuen Musik”: SDR-Gespräch, gesendet am 19. 2. 1960.
- Adorno, Th. 1997. *Gesammelte Schriften: in 20 Bänden*. Tiedemann R. (ed.) Unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt

am Main.

Adorno, Th. / Benjamin W. 1994. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main.

Adorno, Th. / Horhkeimer M. 2004. *Briefwechsel 1938-1944*. Frankfurt am Main.

_____. 2006. *Briefwechsel 1938-1944*. Frankfurt am Main.

Bekker, P. 1924. *Wagner. Das Leben im Werke*. Stuttgart/Berlin/Leipzig.

Berlioz, H. 1955. *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Leipzig.

Brecht, B. 1974. *Arbeitsjournal 1: 1938 bis 1942*. Werner H. (ed.). Frankfurt am Main.

Dahlhaus, C. 1970. "Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik". En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1: 137–146.

Dombois, J. / Klein, R. 2012. *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*. Stuttgart.

Ette, W. 2001. "Schein versus Schein. Zur Dialektik des Phantasmagorischen in Adornos Versuch über Wagner". En: Goebel, E. / Geisenhanslücke, A. (eds.): *Kritik der Tradition*. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag. Würzburg: 89–102.

Gregor-Dellin, M. 1980. *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*. München.

Janz, T. 2006. *Klangdramaturgie. Studien zur Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen"*. Würzburg.

Kant, I. 2014. *Kritik der Urteilskraft*. Weischedel. W. (ed). Frankfurt am Main.

Klein, R. 1991. *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*. Würzburg.

_____. 1998. "Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des 'Versuch über Wagner'". En: Klein, R. / Mahnkopf, C-S. (eds.): *Mit den Ohren denken. Zu Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: 167–205.

_____. 2003. "Zwangsverwandtschaft. Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner". En: Kiem, E. / Holtmeier, L. (eds.): *Wagner und seine Zeit*. Laaber: 183–236.

_____. 2009. "Philosophische Kritik als Problem der Musikwissenschaft. Zur Adorno-Rezeption bei Carl Dahlhaus am Beispiel des 'Versuch über Wagner'". En: Dorschel, A. (ed.): *Kunst und Wissen in der Moderne. Otto Kolleritsch zum 75. Geburtstag*. Wien: 105–121.

_____. 2011. "Noch einmal: Bewußtmachende oder rettende Kritik. Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno". En: *Musik & Ästhetik* 16. H. 60.

_____. 2014. "Nietzsches Wagner". En: *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg: 75–93.

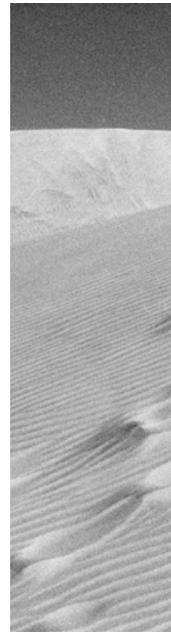
_____. 2016. "Der negative Körper und die Rückseite des Spiegels. Versuch mit Paul Bekker über Antisemitismus in Wagners Werk". En: *Musik & Ästhetik* 20 (2016). H. 77: 42–58.

Kurth, E. 1923. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berlin.

Marquard, O. 1989. "Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schelling-Kritik. En: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn: 100–112.

Nietzsche, F. 1999. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Colli G. / Montinari. M. (eds.). München.

- Radkau, J. 1985. “Richard Wagners Erlösung vom Faschismus durch die Emigration”.
En: *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch* 3. München: 71–105.
- Vaget, H. R. 2017. “*Wehvolles Erbe*”. *Richard Wagner in Deutschland. Hitler, Knappertsbusch, Mann*. Frankfurt am Main.



LOCOONTE

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

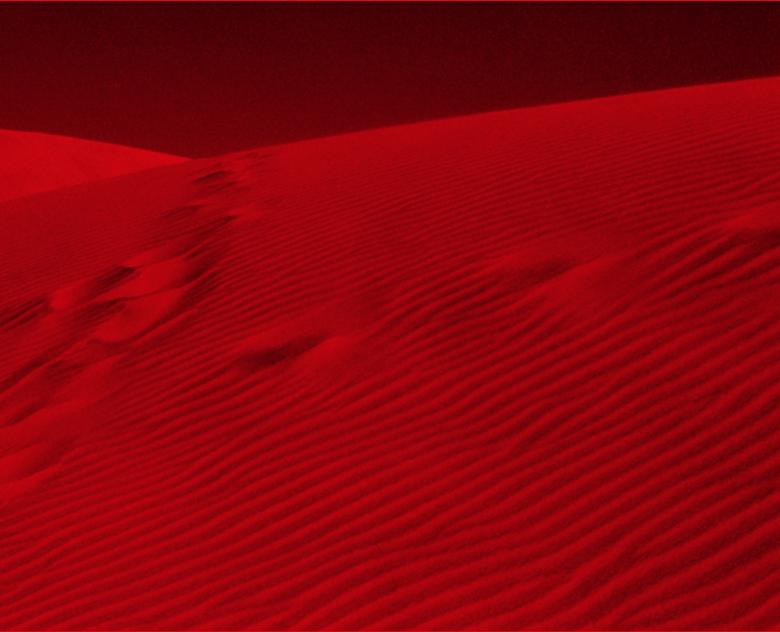


Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica

Dialectical image: the language of art in the early critical theory

Sergio Sevilla Segura *

Resumen

El artículo muestra que la función de conocimiento que Benjamin descubre en los textos de obra literaria de Schlegel, y la teoría del conocimiento que elabora en la crítica, proporciona un modelo de saber para la filosofía crítica, que Adorno teoriza en términos post-hegelianos en las *Tesis*. Así, la *configuración de las palabras* que realiza la obra de arte es el acto de construcción de verdad que presenta “contenidos realmente existentes”. Así puede prescindir de la teoría de la *representación* y de la de *correspondencia* para caracterizar la verdad. El trabajo entiende el proceso de elaboración de la teoría de las *imágenes dialécticas*, que comparten Benjamin y Adorno, como modo *actual* de proceder la filosofía.

Palabras clave: Dialéctica, Teoría crítica, Constelación, Filosofía del lenguaje, Crítica estética.

Abstract

This paper tries to show that the knowledge function that Benjamin discovers in the texts of Schlegel’s literary work, and the theory of knowledge that he elaborates in criticism, has provided a model of knowledge for critical theory, which Adorno theorizes in post-Hegelians terms in his *Theses*. Thus, the configuration of language in the work of art is an act of construction of truth, that presents “really existing contents”. By this means, Adorno can dispense with the theory of knowledge as *representation* and as *correspondence* to characterize the truth. Adorno and Benjamin understand the process of elaboration of the theory of *dialectical images* as a current way of proceeding critical theory.

Keywords: Dialectic, Critical theory, Constellation, Philosophy of language, Critical aesthetics.

La afirmación más audaz de *Final de partida*, de Beckett, según la cual ya no queda mucho que temer, es la reacción ante una praxis que dio la primera muestra de sí en los campos de concentración y en cuyo concepto, antaño venerable, acecha ya una teleología dirigida a la aniquilación de lo diferente (Adorno 1975: 362).

Casi treinta años después de que Adorno formulase, como diagnóstico de los años centrales del siglo veinte, la destrucción del vínculo social por “una teleología dirigida a la aniquilación de lo diferente”, su discípulo A. Wellmer mantenía el título de Beckett para publicar su diagnóstico de la última década del siglo. Prolongaba, con

* Universidad de Valencia, España. sergio.sevilla@uv.es
 Artículo recibido: 1 de junio de 2020; aceptado: 9 de octubre de 2020

ello, la vigencia que Adorno encontró en esa obra teatral, extendiéndola para pensar que “las utopías históricas en la tradición marxiana, al igual que los programas de fundamentación última en la tradición kantiana representan finales de partida *dentro* de la metafísica” y también deconstrucciones que se despiden de la metafísica (Wellmer 1996: 35), o nos despiden a nosotros de la metafísica.

La contribución del *Fin de partida* de Beckett al diagnóstico, que Adorno presenta como más certero que el del existencialismo filosófico, de un tiempo posterior a Auschwitz está lejos de la habitual confrontación entre paradigmas filosóficos rivales. Lo que la contraposición entre ambos hace visible es el falseamiento de la experiencia que introduce el mero hecho de subsumir “lo no conceptual bajo un concepto” (Adorno 2003: 283). Responsable de esa deformación no es una ocultación deliberada del sufrimiento por parte de esta o aquella filosofía, sino el carácter universal del concepto de un objeto que “contrarrestaría la apariencia de la individuación” (Adorno 2003: 280). Su expresión en formas determinadas de obra de arte aporta un elemento de la verdad, dado que “la perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas” (Adorno 1975: 362-363).

La adopción del concepto “imagen dialéctica” como perspectiva que recupera lo que un conceptualismo filosófico habría excluido –por el lado de *lo que hay*, pero también por el lado de *lo que hacemos* con eso que hay– es la forma adorniana de contar con la contribución del lenguaje del arte al conocimiento de la verdad. Este es el primer elemento que analizaré de la conexión entre arte y verdad, abandonada la pretensión integradora total que representa la noción hegeliana de espíritu.

Un segundo cambio del que voy a ocuparme es la incorporación de la *perspectiva del agente* que hace posible el abandono de la *posición del observador* absoluto de la totalidad. Hacerse cargo del carácter radical de la transformación de la filosofía que Adorno realiza implica ser consecuente con la tesis de que “(...) al pensamiento no le están garantizados de antemano ni el lugar ni la esencia de las cosas. La verdad obliga al pensamiento a detenerse ante lo más mínimo. No hay que filosofar sobre lo concreto, sino a partir de ello” (Adorno 1975: 40-41). La filosofía no es un pensamiento que trata sobre un objeto externo, sino una intervención reflexiva que forma parte de la experiencia del que piensa. Desde esa posición requiere el concurso del lenguaje del arte¹ que contribuye con su elemento de verdad a la plenitud buscada de una filosofía concreta.

I

Comenzaré por analizar el planteamiento filosófico que permite a Adorno conectar el lenguaje del concepto con el del arte para dar la necesaria consistencia a la perspectiva crítica que inaugura la *imagen dialéctica*. La reflexión de Adorno en *Dialéctica negativa* sobre el proceder de la filosofía por constelaciones sitúa como problema central la relación entre lo que entendemos por *lenguaje* y lo que hemos de entender por *verdad*,

1 En esa transformación de la autocomprensión de la filosofía ha de colocarse esta reflexión con la que Adorno acompaña las palabras citadas: “En la filosofía se confirma una experiencia ya advertida por Schönberg en la teoría tradicional de la música: lo único que enseña es a empezar y acabar una frase, nada sobre ella misma, sobre su desarrollo. De un modo análogo la filosofía, en vez de reducirse a categorías, tendría en cierto modo que empezar componiéndose (...). Lo que ocurre en ella es lo decisivo, no la tesis o la actitud; la trama y no la marcha rectilínea del pensamiento, sea esta deductiva o inductiva” (Adorno 1975: 40-41).

nociones que, en la segunda década del siglo veinte, han perdido cualquier rastro de obviedad desde que Heidegger situara la función develadora de la verdad en el concepto, en detrimento de su clásica adscripción a la proposición.

Así como la noción de *constelación* resulta tal vez demasiado epistemológica por su cercanía a tipos ideales weberianos, en otros sinónimos parciales como *mónada* se convierte en unilateralmente ontológica por su alusión a Leibniz. Recurriré, en este trabajo, con más frecuencia, a otros sinónimos parciales como *imagen histórica*, *imagen dialéctica*, que son el epítome de ese modo de proceder que hace posible la teoría crítica que se inicia en ellos.

La pregunta inicial ha de ser por la noción de *lenguaje*, que no mantiene el mismo significado si la empleamos para hablar de un *giro lingüístico* de la filosofía, o para caracterizar el proceder de Freud cuando elabora la *interpretación (Deutung)* de los sueños, que tomará Adorno como referencia para hablar de interpretación materialista. De precisar las funciones que Adorno atribuye al lenguaje, desde sus escritos tempranos a fines de la década de los años veinte, voy a ocuparme para entender el espacio relativo que asigna al lenguaje filosófico y al lenguaje artístico. No sugiero con ello que exista alguna ruptura filosófica entre los textos juveniles y *Dialéctica negativa*, pero es importante entender la evolución, incluso si se trata de un proceso de concreción, de los criterios de la noción *imagen dialéctica* y sus aplicaciones.

La observación de Adorno en *Dialéctica negativa* para exponer la noción de *constelación* se inspira en el

proceder del lenguaje. Este no ofrece solo un sistema de signos a las funciones cognitivas. Allí donde se presenta esencialmente como lenguaje, representando algo, sus conceptos carecen de definición. Su objetividad se la da el lenguaje por medio de la relación en que los pone, centrándolos alrededor de una cosa. De este modo sirve a la intención del concepto, de expresar por completo aquello a que se refiere. Solo las constelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el plus que quiere ser por más que no lo pueda (Adorno 1975: 165).

Las prácticas de un modo de proceder constelativo para la filosofía aumentan la precisión con los ensayos de construir el discurso crítico en un lenguaje que no neutralice, mediante la actividad sintética, la negación, como hace la dialéctica afirmativa, sin caer en la abstracción, que recorta cualitativamente la experiencia. La crítica ha de lograr una articulación entre lenguajes que pueda mantener la pretensión de verdad, sin depender del objetivismo de la correspondencia ni postular la autosuficiencia idealista del espíritu.

Desde el panorama de *La actualidad de la filosofía* llevado a cabo en la lección inaugural de 1931 queda justificado el proceder constelativo como la única posibilidad para que la filosofía se pueda incidir como *actual* en un escenario histórico post-hegeliano. Cuando más de treinta años después Adorno sostiene los mismos criterios, elige como modelo el *proceder del lenguaje*, lo que exige explicitar cómo entiende ese modo de hacer. O, más bien, la precisión que el concepto de lenguaje ha ganado desde las *Tesis sobre el lenguaje del filósofo* (Adorno 2010: 335-339).

Como indican los editores en el *Epílogo*, puede ser el primer texto en que Adorno ha completado su alejamiento del apriorismo trascendental de Cornelius, y se aproxima a Benjamin con voz propia reconocible ya en términos de su obra madura. En todo caso, esboza brevemente los requisitos para pensar una situación en que “el filósofo se

enfrenta hoy a la descomposición del lenguaje”, lo que significa que mantiene cerradas la vía idealista y la vía de la objetividad que ha de ser también una intersubjetividad.

El momento *crítico-negativo* de la teoría está claramente argumentado: el filósofo actual “ni puede pensar que las palabras están dadas de antemano, ni inventar nuevas palabras” (Adorno 2010: 337). La propuesta no admite ser dada mediante definición, y Adorno traza una serie de rasgos que funcionan como criterios de aceptabilidad de lo que puede ser un *lenguaje configurativo*. El hecho de que filosofía haya de *configurar*, en vez de *producir* los conceptos o *reproducir* los hechos, sitúa el lenguaje del filósofo en la proximidad del lenguaje del artista. En este texto se habla solo del verbal, seguramente porque el adversario es Heidegger que rehúye tanto el problema de la descomposición del lenguaje, como el de “las constricciones de la historia”, “refugiándose en una *concreción* privada, que solo en apariencia está a salvo de la historia” (Adorno 2010: 337).

En escritos sucesivos, los ejemplos incluirán el lenguaje del pintor y el del músico, lo que solo es posible desde lo que funciona como rechazo básico: “La distinción entre forma y contenido del lenguaje filosófico no es una disyunción de una eternidad ahistórica. Es un elemento específico del pensamiento idealista: se corresponde con la distinción idealista entre forma y contenido del conocimiento” (Adorno 2010: 335). Desde esa distinción había sostenido Hegel la traducibilidad de contenido entre el lenguaje del arte, el lenguaje religioso y el lenguaje conceptual de la filosofía y, desde ella, se entendía que los lenguajes no conceptuales tienen un contenido de “verdad” bajo la capa de una forma expresiva inadecuada. Por eso la “verdad” del espíritu ha de acceder a un saber conceptual absoluto y dejar en la historia pasada las otras formas expresivas. Entendida contra ese trasfondo, la posición de Adorno ha de negar la dualidad entre contenido y forma al dar por acabado el programa de un saber absoluto y, con él, la pretensión de alcanzar la totalidad de lo real propia de esa posición filosófica. Asumir plenamente las consecuencias de ese diagnóstico de lo *actual*, permite recuperar la “verdad del arte” y, a la vez, obliga a reformular una teoría de la verdad propia del lenguaje actual de la filosofía.

A pesar de la densidad de ideas que Adorno ofrece en una presentación extremadamente escueta, o tal vez precisamente por ello, debemos poner de relieve algunas tesis que actúan desde lo tácito dejando pocos rastros en lo explícito. Me refiero especialmente a la función que atribuye a “la unidad de lenguaje y verdad” y, no en segundo lugar, a la tesis de “la importancia fundamental de la crítica estética para el conocimiento”.

Después de criticar el dualismo kantiano entre forma y contenido, propone que se mida la validez del lenguaje filosófico por “la concordancia fiel con las cosas de las que habla, y el uso fiel de las palabras conforme al nivel histórico de verdad alcanzado en ellas” (Adorno 2010: 337). Esos criterios se encaminan al núcleo de la concepción del lenguaje filosófico que Adorno va a ir elaborando a lo largo de su obra, a condición de no entender la *concordancia* como una variante de la teoría de la verdad-correspondencia, y no degradar la *conformidad al nivel histórico* como una forma de historicismo relativista o de reductivismo sociológico. Es cierto que no están desarrollados más allá de lo preciso para demarcar su propuesta del idealismo hegeliano, por un lado, y del carácter abstracto de la *historicidad* heideggeriana. Pero son suficientes para ponernos en la pista que, a través de variados debates y aplicaciones a la literatura y a la teoría sociológica, conduce a los desarrollos filosóficos de *Dialéctica negativa*. Entre las afinidades y

distancias, ninguna es tan fructífera como la de Walter Benjamin, desde el principio y de un modo original, en torno a la propuesta de hacer del lenguaje de la filosofía crítica un ejercicio de configuración de imágenes dialécticas, en sustitución del lenguaje de los sistemas.

Para fijar los criterios expuestos, la “concordancia fiel con las cosas de las que habla” ha de haber comprendido la imposibilidad de separar la figura de la experiencia del lenguaje que habla de ella, lo que aleja a la filosofía de la voluntad de ser ciencia de la “experiencia de la conciencia” para plegarse a la elaboración de un lenguaje pertinente al momento histórico del pensador en su mayor concreción posible.

En este punto nos encontramos con una comprensión de trasfondo compartida por Benjamin y Adorno. En el primero procede de su investigación sobre el romanticismo temprano alemán; en Adorno parece formar parte de la elaboración teórica que le lleva del neokantismo a un hegelianismo crítico. Al analizar ese conjunto de modos de comprender, no siempre explícitos, no pretendo establecer ni refutar pretendidas influencias, sino dibujar un esquema conceptual hipotético para mejorar la intelección de sus respectivas aportaciones, que valdrá, o no, en la medida en que cumpla esa función.

Del mismo modo que la crítica de arte del romanticismo alemán había abandonado la idea de juzgar desde reglas las obras, adoptando una posición genérica externa para atenerse al “criterio de una precisa construcción inmanente de la obra misma”, según la expresión de Benjamin (1988: 108), dando así a la crítica un valor de conocimiento equivalente al de la propia obra, la filosofía *actual* que Adorno propone construye un lenguaje en el que la *cosa* de la que trata vive, y alcanza así su valor de verdad y de pertinencia y concreción histórica. El análisis de Benjamin ha descubierto en Schlegel y en Novalis el punto de unión entre la construcción de la obra de arte, que no lleva a cabo solo el autor sino también el “verdadero lector”, y su valor de conocimiento. Por su parte, Adorno prolonga esta perspectiva al afirmar que “palabras sin fuerza son aquellas que en la obra literaria –la única que conservó la unidad de palabra y cosa frente a su dualidad científica– sucumbieron radicalmente a la crítica estética, mientras que hasta entonces habían gozado plenamente de la aprobación de la filosofía. De ahí la importancia fundamental de la crítica estética para el conocimiento” (Adorno 2010: 338).

La obra de arte –y su elaboración por la crítica– se convierte en modelo de un modo de conocimiento porque altera las propias nociones de *sujeto* y *objeto* y su relación de reciprocidad en el modo anticipado por Benjamin en su análisis de la obra de Schlegel: “En la siguiente indagación se habrá de exponer (...) cuál es el alcance de la concepción del arte como *medium* de la reflexión para el conocimiento de su idea y el de sus productos así como para teoría de estos productos” (Benjamin 1988: 97). La función de conocimiento que Benjamin descubre en los textos de obra literaria, y la teoría del conocimiento que elabora a partir de ellos, en la crítica literaria, no es un logro solo del investigador de la historia literaria que aspira al doctorado; su principal resultado teórico consiste en proporcionar un modelo de saber para la filosofía crítica, que Adorno teoriza en términos post-hegelianos en las *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*. Solo así puedo entender una afirmación como esta: “El auténtico arte ya no tiene hoy carácter metafísico, sino que se dirige directamente a presentar contenidos realmente existentes. La creciente importancia de la crítica lingüística puede formularse como incipiente convergencia de arte y conocimiento” (Adorno 2010: 339).

La *configuración de las palabras* que realiza la obra de arte es el acto de construcción de verdad que presenta “contenidos realmente existentes”. Así puede prescindir de la teoría de la “representación” y de la de “correspondencia” para caracterizar la verdad. Así también prescinde de la noción de *aletheia*, que da preferencia al término sobre la proposición, para defender que “lo único que el filósofo puede hacer es agrupar las palabras en torno a la nueva verdad con la esperanza de que esta se desprenda de la mera configuración de las palabras” (Adorno 2010:338).² Esa configuración, que sigue lo aprendido por la filosofía en la obra de arte, es el precedente de la *imagen dialéctica*, ya insinuado por Benjamin quien, a partir de los textos de Schlegel, con aportaciones de Novalis, construye un modelo en que “la reflexión es lo originario y lo constructivo tanto en el arte como en todo lo espiritual”, a la vez que hay una “estrecha afinidad entre la crítica y la observación”. Parte esencial de ese modelo es la noción de “sujeto”, alejada de su precedente lógico-trascendental, por convertirse en aquello que se pone en acción en un conjunto de prácticas de construcción lingüística que, finalmente, lo construyen a él como sujeto: “El sujeto de la reflexión es, en el fondo, el producto artístico mismo, y el experimento no consiste en la reflexión sobre un producto (...) sino en el despliegue de la reflexión (...) en el producto” (Benjamin 1988: 100-101). El constructo de Benjamin ni siquiera excluye considerar la función dialéctica del “momento negativo” (Benjamin 1988: 102-103), ni la renuncia a la aspiración a la totalidad del carácter necesariamente incompleto de la obra.³

Entre este planteamiento desarrollado por Benjamin entre 1918 y 1919 y lo que Adorno, en fecha incierta pero anterior a la conferencia de 1931, afirma –y cito para concluir este apartado– hay más de una coincidencia:

Mientras que la filosofía tiene que volverse hacia la unidad de lenguaje y verdad, que hasta ahora se ha concebido exclusivamente como unidad estética, inmediata, y examinar dialécticamente su verdad en el lenguaje, el arte adquiere carácter cognoscitivo: su lenguaje solo es estéticamente correcto si es “verdadero”, es decir, si sus palabras se ajustan al nivel histórico objetivo (Adorno 2010: 339).

Lo que resulta más propio del planteamiento de Adorno es el uso del constructo que constela el lenguaje del arte –poético, musical o arquitectónico– para completar la dialéctica del concepto sin reducir la multiplicidad cualitativa de las experiencias. Una vez abandonado el punto de vista de la totalidad, la articulación post-hegeliana entre las funciones *poiéticas* y *teóricas* del lenguaje converge con la perspectiva obtenida por Benjamin en su estudio de la crítica de arte en el romanticismo temprano. Parecen subsistir, sin embargo, algunas diferencias entre ellos en torno a considerar lo que resulte como una dialéctica reformulada.

II

Es perceptible la afinidad en dos de las tesis sostenidas por Benjamin acerca del

2 De hecho, Benjamin había recurrido a ese concepto de ‘configuración’ en la célebre *Introducción*, de carácter gnoseológico, a *El origen del drama barroco alemán* de un modo tan próximo al de Adorno como puede verse en su afirmación: “El conjunto de conceptos utilizados para manifestar una idea la vuelve presente como configuración de dichos conceptos” (Benjamin [1925]1990:16).

3 “Esto (la incompletud) vale también para la obra de arte, pero no como ficción sino considerada en calidad de verdad. Toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte, o bien –lo que significa lo mismo– es incompleta frente a su propia idea absoluta” (Benjamin 1988:106).

lenguaje en las que tiene especial resonancia el texto sobre *El origen del drama barroco alemán*. Del texto de la *Introducción* dice su editor Rolf Tiedemann que “constituye probablemente el texto más esotérico jamás escrito por Benjamin” (Benjamin 1990: 235), lo que puede entenderse por el hecho de que Benjamin suscribe un platonismo ontológico de las *ideas*, en un intento trabajoso, es cierto, pero también riguroso de traducir a términos de teoría del lenguaje las posiciones sobre la *reflexión* en las que Schlegel ha planteado el problema de la verdad en la obra de arte y en la crítica. Benjamin interpreta en su trabajo las *ideas* de Platón como “conceptos de palabras divinizados”, y aclara su propia posición al respecto: “La idea es algo de naturaleza lingüística: se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en la que esta es símbolo” (Benjamin 1990: 18-19). No parece tener problemas para aceptarlo Adorno, que da su propia elaboración de dos tesis que encontramos en Benjamin, la primera sobre la ubicación de la noción de *verdad*: “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” (Benjamin 1990: 18). La segunda, sobre el *lenguaje* del filósofo:

En filosofía resulta (...) discutible la introducción de nuevas terminologías, si en vez de limitarse estrictamente al ámbito conceptual, se orienta hacia los objetos últimos de la contemplación. Tales terminologías (...) carecen de la objetividad que la historia ha conferido a las principales expresiones de la contemplación filosófica (Benjamin 1990: 19).

El trasfondo compartido no implica un paralelismo entre todos los pasos de los itinerarios respectivos. Adorno no hace mención de la teoría platónica de las ideas, ni acepta el carácter atemporal y, por tanto, ahistórico del mundo inteligible platónico. Sus *Tesis sobre el lenguaje del filósofo* introducen una perspectiva, no tan explícita en el texto de Benjamin, la del carácter histórico concreto de las *imágenes*, y la propuesta del lenguaje no estrictamente conceptual de las constelaciones o *configuraciones*. Las dificultades, en cambio, se hacen vencibles cuando aclaramos el sentido peculiar que da Benjamin a los términos que toma del *Banquete* platónico, y el alcance de su formulación lingüística de la teoría de las ideas.

Propongo, en consecuencia, entender este proceso en su conjunto como un fenómeno de elaboración *a dos voces*, diferentes pero armonizables, de la teoría de las *imágenes dialécticas* entendidas como modo *actual* de proceder de la teoría crítica, con acuerdos y discrepancias que irán haciendo avanzar la teorización, y sus aplicaciones concretas, hasta las *Tesis sobre filosofía de la historia* de Benjamin, y la formulación madura, pero no cerrada, de Adorno en *Dialéctica negativa*. El sentido de esta convergencia es inicialmente la defensa de una concepción de la verdad que defiende el espacio de la idea, y no limita el conocimiento a la ciencia positiva, haciendo posible así la instancia crítica, junto con la prioridad de la acción. En efecto, tanto Adorno como Benjamin, a comienzos de la década de los años treinta, desarrollan una noción –y una práctica– de la filosofía que sitúa la verdad en el espacio de las *ideas*, en el lenguaje de la *Introducción* de Benjamin, y de las *imágenes históricas* en el que usa Adorno en *La actualidad de la filosofía*.

A pesar del estatuto mítico que Sócrates parece conceder a su *relato*, su discurso comienza señalando el carácter problemático del estatuto cognitivo que corresponde a

la idea de *Eros*. La evocación de Diotima sugiere a Sócrates que el amor no es sabiduría ni ignorancia, sino algo intermedio que consiste en “tener una recta opinión sin poder dar razón de ella”. No puede ser conocimiento “pues una cosa de la que no se puede dar razón no puede ser conocimiento, ni tampoco ignorancia, pues no puede ser ignorancia lo que alcanza la realidad” (Platón 1982: 43). En ese carácter intermedio entre el saber y el ignorar coinciden el amor y la filosofía. Y en ese punto interpreta Benjamin a Platón para caracterizar “en cuanto ser” a la verdad y a la idea:

Todo lo anteriormente dicho queda documentado especialmente en el *Banquete*, que contiene en particular dos afirmaciones decisivas al respecto. Allí se desarrolla la noción de verdad (correspondiente al reino de las ideas) como el contenido esencial de la belleza. Y allí también la verdad es tenida por bella. Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza no solo constituye un objetivo primordial de toda investigación perteneciente a la filosofía del arte, sino que resulta además indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad (Benjamin 1990: 12-13).

Benjamin recurre a Platón, como también hizo Kant, para discutir la adscripción de la verdad a un territorio estrictamente dependiente de la demostración científica. Y no solo por la conexión platónica entre el deseo de sabiduría y la belleza, sino porque “no puede ser ignorancia lo que alcanza la realidad”. Su estudio del romanticismo temprano centra su interpretación en la *idea* como creación (*poiesis*) de una obra de lenguaje.

La opción posterior por un punto de vista platónico, que se materializa en las *cuestiones preliminares de crítica del conocimiento* (Benjamin 1990: 9-41), obliga a aclarar en qué términos ha de entenderse la recuperación *post-romántica* de la teoría de las ideas que Benjamin lleva a cabo. El sentido de esta operación se gesta en la necesidad, formulada por Kant, de dar un espacio gnoseológico legítimo al *mundo inteligible*, después de haber limitado el conocimiento válido al territorio de los fenómenos sensibles. El gesto de Benjamin recuerda ese momento de la *Dialéctica trascendental* en que Kant recurre a Platón para caracterizar la noción de Idea, con la pretensión de entender a Platón “mejor de lo que él se ha entendido a sí mismo” (Kant 1978: A 314-B 370: 310), para señalar que “es muy reprochable el tomar las leyes relativas a lo que *se debe hacer* de aquello que se hace o bien limitarlas en virtud de esto último” y concluir que su “pertinente desarrollo constituye, de hecho, la genuina dignidad de la filosofía” (Kant 1978: A 319- B 375: 313).

Esa conocida traslación de las ideas al terreno de la filosofía práctica, que hace posible frente al cientificismo la tarea crítica de la filosofía, no se circunscribe, sin embargo, al territorio del deber. La función racional de las ideas no se limita al interés práctico de la razón puesto que, en la interpretación de Kant, Platón

observó también que nuestra razón se eleva naturalmente hacia conocimientos tan altos, que ningún objeto ofrecido por la experiencia puede convenirles, a pesar de lo cual estos conocimientos no son meras ficciones, sino que poseen su realidad objetiva (*ihre Realität haben und keineswegens bloße Hirngespinnste sind*) (Kant 1978: A 314- B 371: 310).

No es momento para un debate hermenéutico sobre los problemas de coherencia interna que plantea una afirmación así, pero sí de señalar que también en la lectura de

Kant encuentra apoyos la conjetura de Benjamin sobre el lugar propio del lenguaje de la verdad.

Cuando Kant hace la comparación entre la deducción trascendental de las *categorías*, a partir de las formas del juicio, y la de las *ideas*, a partir de la forma de los silogismos, afirma que “las ideas trascendentales (...) determinarán, de acuerdo con principios, el uso del entendimiento en la experiencia tomada en su conjunto” (Kant 1978: A 321- B 378: 314). Kant reconoce que es fácil decir negativamente que las ideas carecen “de un uso concreto adecuado” en el ámbito del conocimiento, pero en un sentido difícil de concretar ha de aceptarse que “son, pues, necesarios los conceptos puros de la razón (...) al menos como proyectos tendentes a proseguir, dentro de lo posible, la unidad del entendimiento hasta lo incondicionado” (Kant 1978: A 323- B 380: 316). Aunque obviamente con esto no baste para formar juicios sintéticos a priori, sí es suficiente para señalar que, incluso desde una concepción del conocimiento que se atiene al modelo de la ciencia moderna, Kant sigue tomando la posición platónica de que “no puede ser ignorancia lo que alcanza a la realidad”. Determinadas lecturas de la epistemología moderna, y aún del romanticismo temprano, siguen haciendo plausible la interpretación que encuentra Benjamin en la relación entre belleza y verdad en el *Banquete* de Platón.

En suma, el recurso de Benjamin al lenguaje epistemológico platónico no convierte en pre-crítica su posición. La posición de Adorno, por su lado, sitúa la verdad del arte y el estatuto de la crítica en su interpretación post-hegeliana de la dialéctica. Esa diferencia se hará sentir en los respectivos modos de entender la noción de *imagen dialéctica* en los escritos de inicios de los años treinta.

III

Tanto el mencionado carácter *esotérico* del texto epistemológico de Benjamin, como la insistencia de Adorno en compartir su enfoque, que contrasta con sus objeciones al *exposé* del *Libro de los Pasajes*, que habría de ser su desarrollo en la investigación concreta, parecen aconsejar que prestemos una atención particular a ambos textos.

El análisis del conocimiento que Benjamin realiza amplía el marco conceptual de la teoría del conocimiento predominante en la época. Ahora, el arte entra en consideración no como modelo, ni como forma de dar dignidad estética a la narración del historiador, sino como cualidad propia de la *imagen histórica*, que modifica la posición del discurso ante la realidad; ya no es el lenguaje del sujeto dominador que exige el conocimiento científico-técnico, y se caracteriza, en cambio, por su “tacto” para elaborar la experiencia articulando de un modo peculiar lo general con lo concreto.

Pasemos a prestar atención a las consideraciones epistemológicas con que Benjamin introduce su estudio bajo el rótulo “*Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento*”, que precede a su escrito sobre el drama barroco alemán, para subrayar los rasgos específicos de una teoría crítica del conocimiento.

(a) En lugar destacado, hay que prestar atención a la *distinción entre conocimiento y verdad*, nada común en la epistemología moderna. Benjamin realiza una peculiar reelaboración de la teoría platónica que separa “objetos” de “ideas” para establecer una diferencia entre “conocimiento” y “verdad”; ello ha de permitir, a la vez, la crítica del conocimiento de las ciencias positivas y la oposición al idealismo.

La filosofía, afirma Benjamin, consiste en la “exposición de ideas” que ha de posibilitar que la verdad “se automanifieste”. Dicho en sus términos, “el método...

para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado con ella en cuanto forma” (Benjamin 1990: 12). Esa auto-exposición libera a la teoría de la verdad de incurrir en objetivismo, que es también cosificación, efectuada por el conocimiento; y “la idea queda definida en cuanto ser” (Benjamin 1990: 12). Por el contrario, “el conocimiento es un haber” (Benjamin 1990: 11), y el objeto se convierte, en él, en una “cosa poseída” por la conciencia.

La verdad, diferenciada del conocimiento, actuando platónicamente, huye “del que utiliza el intelecto por temor; y del amante, por angustia. Y tan solo este hecho puede atestiguar que la verdad no es un desvelamiento que anule el secreto, sino una revelación que le hace justicia” (Benjamin 1990: 13). Benjamin sitúa la verdad a buen recaudo, tan lejos del que la persigue con conceptos –productos de la conciencia que busca el haber de objetos– como del inflamado por *Eros*, que anhela su belleza, y cuyo deseo de apropiación produce la angustia en ella. La verdad no consiste en la correlación entre conceptos y objetos, pero tampoco en un “desvelamiento que anula el secreto”. Ni el intelectualismo ni la *aletheia* expresan la posición de Benjamin; para él, la verdad es una revelación que hace justicia al secreto, y sitúa la verdad en lo configurado.

De algún modo, la verdad, así caracterizada, opera en un plano distinto al conocimiento de las ciencias positivas, sin que ello suponga una deslegitimación para estas, ni, como Heidegger, relegue el conocimiento de la ciencia al ámbito de la conceptualización de la metafísica del ente que ha perdido la pregunta por el sentido. Las *iluminaciones* de Benjamin cambian la dirección y el sentido de la investigación positiva; y, en el caso de la historia, modifican profundamente la forma positivista de entender la relación cognitiva del historiador con el presente y, a través de su vínculo con los vencidos, altera su posición moral ante el pasado, como el hecho de dar la espalda el ángel modifica su relación *práxica* con el futuro. Pero esa iluminación devuelve el sentido, perdido por el positivismo, al conocimiento de los hechos. En suma, la relación entre sentido (verdad) y conocimiento no consiste en una identidad que descalifica al conocimiento de la ciencia vinculándolo a un ente que habría agotado su capacidad de recibir o dar sentido.

(b) En segundo lugar hay que prestar atención a la *conexión entre lo particular y lo general*. Establecida la diferencia entre conocimiento y verdad, el primero es posesión conceptual de fenómenos, la segunda interpretación y símbolo; queda así distribuido el espacio respectivo del conocimiento fenoménico de las ciencias positivas, y la posibilidad del espacio de la verdad como instancia crítica, más allá del terreno intermedio que ocupa la filosofía de la ciencia.

Ese reparto topológico de funciones se apoya en la distinción, aquí crucial, entre lo general y lo particular. Para la filosofía tradicional de la ciencia ese reparto está claro: mientras el objetivo del conocimiento es el establecimiento de leyes generales que explican causalmente los fenómenos, de lo particular, en cambio, como ya dijera Aristóteles, no hay ciencia. Benjamin no contradice ese *dictum* aristotélico; pone su esperanza de desmontarlo en una tercera posibilidad: la del constructo verbal que no hace depender la extensión de lo enunciado de la cuantificación del sujeto, sino de la posibilidad que el lenguaje de la poesía y la tragedia muestran de construir modelos, que no son universales, pero hacen visible el verdadero ser de muchos. Así, Benjamin

desvincula la verdad del proceso de deducción.⁴

La propuesta sobre la articulación no deductiva entre lo universal y lo particular abre otro modo de pensar la experiencia. Por ello, afirma Benjamin, “la relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra como el contenido de verdad se deja aprehender solo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico” (Benjamin 1990: 11) que ha de aunar la imagen dialéctica.

(c) En tercer lugar, como resultado de las tesis anteriores, se ha de distribuir tareas entre el espacio de la *idea*, o *constelación*, y la elaboración de conceptos de lo fenoménico. La tarea del filósofo es la descripción del mundo de las ideas, pero su terminología pone de manifiesto lo que Benjamin llama “una estructura discontinua del mundo de las ideas” (Benjamin 1990: 11). Esa discontinuidad tiene su base en el siguiente argumento benjaminiano:

el conjunto de conceptos utilizados para manifestar una idea la vuelve presente como configuración de dichos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados a las ideas, no están contenidos en ellas. Las ideas, por el contrario, constituyen su ordenación objetiva virtual, su interpretación objetiva (Benjamin 1990: 16).

La idea expresa la verdad, sin ser el enunciado de una ley, porque la configuración de conceptos en que se manifiesta tiene valor general; Benjamin la pone en relación textualmente con el concepto emblemático de Adorno cuando afirma que “las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas” (Benjamin 1990: 16), porque son “interpretación objetiva de los fenómenos (o, más bien, de sus elementos)” (Benjamin 1990: 17).

La “interpretación materialista” que Adorno propone en *La actualidad de la filosofía* es, en buena parte, una elaboración en paralelo de esta crítica del conocimiento que, sin embargo, ha abandonado ya el lenguaje platónico, y mantiene elementos centrales de la dialéctica a la vez que su opción por lo particular preserva elementos de la noción freudiana de interpretación. Existe también en ella una dimensión, característica de la crítica de tradición marxista, que Adorno ha incluido y reformulado al conectar a la interpretación filosófica la praxis que disuelve los fenómenos de alienación, sufrimiento y pérdida de sentido que producen las instituciones y prácticas opresivas propias de nuestras sociedades de racionalidad instrumental menguada.

IV

La convergencia de posiciones analizada se convierte en el punto de partida de un nuevo modo de hacer teoría crítica que ha de acreditarse por su capacidad para analizar situaciones concretas, con voluntad de transformación, en unos años muy difíciles de la historia europea. En ese contexto, y desde ese compromiso teórico y político, el 5 de agosto de 1935, en un añadido de última hora a su carta a W. Benjamin, que hace observaciones y sugerencias a su *exposé* sobre los *Pasajes*, encontramos esta afirmación de Adorno: “las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la

4 Al respecto, Benjamin aclara: “A fin de que la verdad se manifieste como unidad y singularidad no es necesario en modo alguno recurrir por medio de la ciencia a un proceso deductivo sin lagunas” (Benjamin 1990: 15).

muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo” (Adorno y Benjamin 1998: 122). La afirmación de que las imágenes dialécticas (*dialektische Bilder*) están detenidas no debe confundir acerca de un supuesto carácter intemporal, que no sería coherente con el sentido de la crítica.⁵

Incluso tomando en consideración su contexto completo, resulta difícil desentrañar este enunciado hasta el punto de convertirse, a mi juicio, en un buen punto de partida para deshacer equívocos, al señalar rasgos esenciales de lo que la noción de *imagen dialéctica* no significa. Quizá esa advertencia formara parte del propósito de Adorno al colocarla al final de su larga, compleja y comprometida carta a W. Benjamin, cuyo trabajo sobre *París, capital del siglo XIX* debía ejemplificar las potencialidades de esa noción. Volveré, por tanto, sobre la advertencia después de esclarecer el estatuto de las observaciones de Adorno, ante un texto que había solicitado, y que iba a defender como carta de presentación del trabajo de Benjamin, pero también como ejemplo del modo correcto de entender su propio trabajo.

Adorno comienza asegurando que ha “estudiado del modo más minucioso” el texto de Benjamin, y aclara su posición al afirmar “la importancia del tema que, como usted sabe, juzgo máxima”; y considera estar analizando “las cuestiones centrales, que creo poder considerar como tales para ambos en el mismo sentido” (Adorno y Benjamin 1998: 111-112). No es solo un modo diplomático de suavizar la dureza de determinadas observaciones críticas que vienen a continuación, puesto que son, a la vez, autocríticas: “en este punto todo lo que aduzco contra su *exposé* tengo que hacerlo también contra mi propio trabajo anterior” (Adorno y Benjamin 1998: 119). El tono es el propio de un diálogo sobre los puntos débiles que encuentra en una aplicación empírica del concepto, teórico y crítico, de imagen dialéctica. Adorno está, por tanto, formulando su posicionamiento ante un texto que se legitima como teoría en la medida en que realiza una sociología crítica eligiendo su objeto de investigación, y su forma de tratarlo, desde las exigencias propias de la noción *imagen dialéctica*. Esa perspectiva supone, negativamente, el abandono de la lógica de la evolución social que conlleva la dialéctica afirmativa; pero sin implicar con ello una dualidad entre forma y materia ni entre método y objeto.

El uso del término “dialéctica” preserva ese posicionamiento central del planteamiento de Hegel, que se opone al dualismo kantiano entre receptividad y actividad como fuentes separadas del conocimiento, y concibe la descripción de la experiencia como el modo de proceder en que la teoría encuentra tanto el objeto como su lógica propia. En los párrafos finales de la *Fenomenología del espíritu*, al justificar la conexión entre las descripciones fenomenológicas y el saber, habla Hegel del proceso que presenta “una galería de imágenes (*eine Galerie von Bildern*), cada una de las cuales se halla dotada de toda la riqueza íntegra del espíritu” (Hegel 2018: 918-919), introduce este tipo de figura que, aunque procede de una descripción del mundo de la polis griega, o de la moderna sociedad de la alienación, articula de un modo totalmente peculiar la forma particular descrita con una figura universal del movimiento de lo real, que ha de ser penetrada por el sí mismo en un movimiento hacia dentro de sí (*Insichgehen*). La *imagen dialéctica* de la que hablan Adorno y Benjamin prescinde de la tesis hegeliana que entiende ese movimiento como algo unitario dirigido a una meta

5 El concepto de temporalidad mide en la imagen dialéctica un movimiento conceptual, no formalmente lógico ni empírico en el sentido del proceso evolutivo en la filosofía de la historia.

que “es la revelación de la profundidad, y esta es el *concepto absoluto*” (Hegel 2018: 921). Liberado de esa reducción de la multiplicidad de las figuras a la unidad, la conexión en cada figura (en Hegel *Geistesgestalt*) entre la singularidad descrita y la universalidad teorizada constituye un ejemplo de *imagen dialéctica*.

El núcleo de la crítica de Adorno a la organización temática de los *Pasajes* consiste en señalar a Benjamin que ha pasado por alto, al organizar los temas de su investigación, la necesidad de abstraerse de la separación entre la cuestión *material* y la cuestión *epistemológica* para llegar a “estar en correspondencia, si no con la disposición externa del *exposé*, sí en todo caso con su núcleo filosófico, cuyo movimiento ha de hacer desaparecer esa oposición, exactamente como en los dos últimos proyectos tradicionales de la dialéctica” (Adorno y Benjamin 1998: 112). Ese mismo movimiento es el que introduce esa extraña temporalidad no cronológica de la imagen que permite la crítica del uso ideológico del futuro prometido como utopía, o de esta observación crítica de Adorno: “La fórmula ‘lo nuevo y lo antiguo se entrelazan’ me resulta sumamente dudosa en el sentido de mi crítica a la imagen dialéctica como regresión” (Adorno y Benjamin 1998: 117).

Los dos proyectos mencionados, presumiblemente el de Hegel y el de Marx, han colocado en el centro de su autocomprensión filosófica la aspiración a descubrir la dinámica dialéctica de lo real en la descripción del proceso propio de contradicción entre las fuerzas que los constituyen. Una concepción de la dialéctica negativa se opondrá a una lógica social que pretenda *superar* las contradicciones mediante síntesis de opuestos, y así reduzca lo no previsible de lo nuevo. Y tampoco asumirá la dualidad kantiana de *fuentes de conocimiento* ni, por tanto, la separación entre *método* y *objeto* de la investigación. Una teoría crítica de la sociedad habrá de tener todo esto en cuenta en su punto de partida. El esclarecimiento del concepto *imagen dialéctica* resulta imprescindible para ello y, a la vez, será sometido a revisión cada vez que una investigación empírica lo adopte como perspectiva. Esa revisión es la que Adorno pretende llevar a cabo al comentar la *exposé* enviada por Benjamin, y al incluir en su cuestionamiento el análisis del *intérieur* que él mismo ha realizado en su libro sobre Kierkegaard. Veamos ahora lo que aporta la re-consideración de esos *trabajos empíricos*, que lo son en la medida en que elaboran experiencias significativas de la sociedad burguesa del siglo XIX. La reflexión de Adorno gana en concreción al ejercerse sobre ejemplos concretos de imágenes dialécticas –ese mismo estatuto de reflexión sobre ejercicios de crítica ya efectuados concederá mucho más tarde a *Dialéctica negativa*.

Y merece la pena destacar sus observaciones sobre el análisis de Benjamin acerca del fetichismo de la mercancía en que la construcción teórica de la imagen no puede separarse del carácter real de la mercancía. O, dicho en elogio de Benjamin, “el pasaje sobre la ‘liberación de las cosas de la servidumbre de la utilidad’ es el genial punto de inflexión hacia la salvación dialéctica de la mercancía” (Adorno y Benjamin 1998: 120).

El análisis de Benjamin,⁶ tras mencionar a Marx en el trasfondo de un relevo histórico en el modo de producción, que se hace visible en el urbanismo parisino de Haussmann, o en los modos de experiencia que transmiten los poemas de Baudelaire, introduce como conexión entre presente y futuro esas imágenes existentes en la

6 Las citas del *exposé* de Benjamin están tomadas de la edición de Tiedemann (Benjamin 2005).

conciencia colectiva, a las que denomina *imágenes desiderativas*, en que la sociedad configura sus experiencias, “que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, (y que) producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía (...) desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz” (Benjamin 2005: 39).

Adorno muestra reticencia ante el uso de la noción de inconsciente colectivo, y cierta reticencia ante la introducción de la utopía como presencia del futuro en la acción sobre el presente. Pero ambas resultan objeciones menores en comparación con la advertencia sobre el olvido de la función de mediación que ha de cumplir la mercancía entre la realidad que la sitúa en el centro del nuevo modo de producción –y del análisis de Marx en el libro primero de *El capital*, y del análisis marxista de Lukács en *Historia y conciencia de clase*, y sus formas artísticas, culturales e ideológicas de circulación en la forma concreta de vida que muestra París como imagen de la nueva sociedad propia del siglo XIX. Una *imagen* meramente desiderativa, a veces onírica, no puede actuar como mediación entre esas formas distintas de la realidad social, ni puede cumplir la función que Adorno y Benjamin esperan de una dialéctica no idealista ni afirmativa.

Organizando su propia (auto)-crítica, señala Adorno los siguientes indicios sobre las insuficiencias del análisis, y la dirección que propone para continuar su desarrollo. Una primera recomendación apunta a la conveniencia de interpretar, de otro modo⁷ que el habitual, el análisis de Marx sobre el fetichismo de la mercancía, y esa noción “debe documentarse con los correspondientes pasajes de quien lo encontró” (Adorno y Benjamin 1998: 118-119). Añade que no cabe limitarse a invocar el movimiento obrero, o a colocar la mercancía en una *infraestructura* que actúe causalmente sobre el hechizo con que la acepta el consumidor, o sobre sus expresiones en la poesía o el urbanismo, valorados como *superestructura*. La imagen dialéctica no puede aceptar una organización como esa de las realidades sociales ni del arte.

El análisis de la mercancía, tal como ha de hacerse en el *exposé*, o en el trabajo anterior de Adorno, ha de esforzarse por dejar de ser el de una categoría abstracta, para lo cual Adorno formula algunas sugerencias que ilustran la dirección que ha de tomar el desarrollo:

Creo que la categoría de mercancía podría concretarse mucho más con ayuda de las categorías específicamente modernas de comercio internacional y de imperialismo. Por ejemplo: el pasaje convertido en bazar, o también las tiendas de antigüedades como mercados de comercio internacional de lo efímero. El significado de la lejanía rescatada: quizás el problema de ganar capas sociales desorientadas y la conquista imperial (Adorno y Benjamin 1998: 118-119).

Pero, como se ve en la sugerencia, tampoco se trata de recluir las dimensiones artísticas y culturales en el espacio de una *mala* subjetividad propia del sueño o del inconsciente colectivo (Adorno y Benjamin 1998: 114). La de “imagen dialéctica” es una noción, a la vez, ontológica y epistemológica, y aspira a elaborar la experiencia

7 Adorno no menciona el nombre de Marx, pero lo sustituye por una perífrasis que le permite señalar el “carácter de fetiche de la mercancía” como modelo posible de la tarea que ha de cumplir una *imagen dialéctica*. Hay también mención crítica de otras interpretaciones del marxismo de las que se distancia, la de Kracauer y el riesgo, al que Adorno no pone nombre propio, de que “el movimiento obrero parece actuar aquí nuevamente un poco como *deus ex machina*” (Adorno y Benjamin 1998:118-119). El ejemplo del análisis que Marx hace del fetichismo de la mercancía ha de ser crítico de un modo distinto.

de las realidades sociales, y no a proponer un modelo apriorístico inmutable que se imponga normativamente.⁸

Un tercer rasgo del concepto que Adorno trata de *construir* –en la estela de la noción weberiana de *modelo*, pero yendo críticamente más allá de ella– concierne al sentido que hay que dar al término *dialéctica*. Los usos de este concepto en el texto de su carta son varios y complejos y, de entre ellos, me quiero limitar a lo que afecta a la distinción entre *dialéctica* y *ambigüedad*, y a una comprensión de la sucesión histórica que impida confundir la dialéctica, ya no mecánica ni progresiva, con el *mito* y con la *utopía*. El primero convertiría la dialéctica en una mera regresión, la segunda tal vez en un salto al vacío. Recuérdese que, según lo dicho al comienzo, la constelación que construye la imagen dialéctica entre las cosas alienadas y la significación exacta ha de romper “el momento de la indiferencia de muerte y significación”, porque “mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo” (Adorno 1975: 362).

En la primera distinción, Adorno parece referirse al texto en que Benjamin habla de “(...) la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la representación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche” (Benjamin 2005: 45). Adorno está llamando la atención acerca del camino equivocado que marca la reducción de la realidad de la mercancía a su funcionamiento como “fetiche”, que permite tratarla como una *realidad onírica*. Con ello hace concreta la forma en que una imagen dialéctica ha de tratar ontológicamente las *cosas alienadas* y esforzarse, a nivel epistemológico, por conseguir su *significación exacta*. El comentario de Adorno propone a Benjamin una dirección teórica para acceder a esa significación: “Nos corresponde a nosotros polarizar dialécticamente y disolver esta “consciencia” (se refiere a la “consciencia colectiva”) en los extremos de la sociedad y el individuo, y no galvanizarla como correlato icónico del carácter de la mercancía” (Adorno y Benjamin 1998: 114). La dialéctica deshace la ambigüedad e impide una confusión propia de la “falsa consciencia”. La relación entre *lo arcaico* y *lo más nuevo*, lejos de conducir a una identificación, ha de ser dialectizada, puesto que “la categoría bajo la que lo arcaico se disuelve en lo moderno no es tanto la edad de oro como la catástrofe”. De ello deduce que “entender la mercancía como imagen dialéctica significa también entenderla justamente como causa de su hundimiento y de su ‘superación’ (*Aufhebung*), y no como simple regresión a lo más antiguo” (Adorno y Benjamin 1998: 115).

De ello importa concluir algunas indicaciones y sugerencias. La más relevante es seguramente la que señala una mayor proximidad de Adorno a “los dos últimos proyectos tradicionales de la dialéctica”, que convierten en proyecto más personal la necesidad de ajustar cuentas filosófica y políticamente con la dialéctica, a pesar del abandono de la dialéctica afirmativa y su lectura progresiva del proceso histórico. Como conjetura, cabe expresar la hipótesis de que a Benjamin parece bastarle el apoyo teórico en la noción de obra literaria que incluye la crítica de sí misma que estudió

8 La mayor aproximación de Adorno al análisis de la mercancía en Marx queda clara en este reproche al *exposé*: “El carácter de fetiche de la mercancía no es un hecho de consciencia, sino que es eminentemente dialéctico en tanto que produce consciencia. Pero esto quiere decir que la consciencia o el inconsciente no pueden reproducirlo simplemente como sueño, sino que responden a él por igual con el deseo y el miedo” (Adorno y Benjamin 1998: 113).

en su tesis sobre Schlegel; frente a ello, Adorno le recuerda el mayor “acierto” de los análisis realizados en su estudio del drama barroco (Adorno y Benjamin 1998: 113).

En términos de su uso de la perspectiva, insisto ontológica y epistemológica, de la noción de *imagen dialéctica*, las observaciones críticas de Adorno a Benjamin apuntan ya la necesidad de ajustar cuentas con la *Ciencia de la lógica* y con la interpretación de Marx que llevó a cabo Lukács y con la que sostenía Brecht, con el que Benjamin mantuvo cierta afinidad. Lo cual conduce a preguntarse por el valor que ha de concederse a su lectura de *Fin de partida*, con la que su propia reflexión forma una constelación a su juicio ajustada para el diagnóstico de su momento histórico.

V

Cuando Adorno prefiere *Fin de partida* a la filosofía del existencialismo como expresión de su tiempo en conceptos, denuncia la deformación de la experiencia que producen los diagnósticos exclusivamente conceptuales de cualquier época por comportar, a la vez, un déficit cognitivo y un falseamiento político.

La deformación en la base es la del sujeto como tal y en su relación con el objeto. En tanto la sociedad capitalista ha intentado pensar al sujeto desde el individuo, se ha apoyado en una antinomia, la de colocar la autonomía en una realidad mediada, condicionada. Al construir sus personajes, *Fin de partida* da por sucedida la catástrofe que siguió a esa antinomia, dando “por supuesto que la aspiración del individuo a la autonomía y el ser ha devenido inverosímil” (Adorno 2003: 280). La expresión artística no puede *romper el hechizo* de la subjetividad deteriorada y empobrecida, incapaz de cumplir las expectativas puestas en ella, lo que hace imposible, a su vez, la síntesis armónica entre sujeto y objeto en su relación teórica, o la comprensión de una acción autónoma, libre, cuyo sujeto sea el individuo.

Fin de partida funciona como elemento para un diagnóstico de nuestro tiempo porque

la férrea ración de realidad y personajes con que el drama cuenta y administra coincide con lo que queda de sujeto, espíritu y alma teniendo en cuenta la catástrofe permanente: del espíritu que surgió de la mimesis, la imitación ridícula; del alma que se escenifica, el sentimentalismo inhumano; del sujeto, su determinación abstracta: existir y solo por eso cometer un crimen. Las figuras de Beckett se comportan tan primitivo-conductistamente como correspondería a las circunstancias posteriores a la catástrofe, y esta las ha mutilado de tal forma que no pueden reaccionar de otra manera (Adorno 2003: 281).

La experiencia de descomposición de la figura del sujeto, y de un vínculo social programado para “aniquilar lo diferente”, solo puede verse recogida por el concepto de un modo abstracto y, por ello, el lenguaje de *Dialéctica negativa* busca algún modo de articulación con el habla de los personajes de *Fin de partida*.

La obra de arte expresa el resultado de la catástrofe que ha producido el triunfo de la razón instrumental sobre el sentido, y le da vida como teatro del absurdo, en el que “la identidad pura se convierte en la de lo destruido, en la de sujeto y objeto en estado de completa alienación” (Adorno 2003: 282). El concepto de *alienación*, incorporado al lenguaje de una dialéctica que ignora la *superación*, deja de ser susceptible de supresión por una acción que vuelva a apropiarse de lo enajenado. La salida del conflicto no puede ser meramente verbal, pero la lectura filosófica de la obra de arte puede colocar

al sujeto de la acción en una posición más efectiva que la del individuo que entiende la autonomía como un darse la norma como ley a sí mismo.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1975. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- . 2010. *Obra completa 1*. “Tesis sobre el lenguaje del filósofo”, “La actualidad de la filosofía”. Madrid: Akal.
- . 2003. *Obra completa 11*. “Intento de entender ‘Fin de partida’”. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. y Benjamin, W. 1998. *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. 1988. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* Barcelona: Península.
- . 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- . 2005. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. W. F. 2018. *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada.
- Kant, E. 1978. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Platón 1982. *Banquete. Fedón*. Barcelona: Planeta.
- Wellmer, A. 1996. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Madrid: Cátedra.

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 comentaristas 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 trasluce 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 acercarnos 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” [*entpragamatisiert*] 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 empiriocriticismo*. 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.

*Au piano avec Adorno**Au piano avec Adorno*

Antonio Notario Ruiz*

Este texto incluye contenidos multimedia
*This text includes multimedia content***Resumen**

Adorno comenzó a componer al mismo tiempo que a escribir sus reflexiones sobre la música. Algunas de esas composiciones son para piano, un instrumento que el filósofo conocía muy bien. A través del análisis estético de algunas de sus composiciones –en especial, *P.K.B Eine kleine Kindersuite*– propongo en este ensayo una nueva aproximación a las ideas de Adorno desde la escucha de lo que dejó dicho en los pentagramas y desde la lectura de sus textos tempranos.

Palabras clave: Adorno, Análisis estético, Escucha, Filosofía de la música, Composiciones para piano.

Abstract

Adorno began to compose at the same time as to write his thought on music. Some of these compositions are for piano, an instrument that the philosopher knew very well. Through the aesthetic analysis of some of his compositions –especially *PKB Eine kleine Kindersuite*– I propose in this essay a new approach to Adorno’s ideas from listening to what he left said on the staves and from reading his early texts.

Key words: Adorno, Aesthetic analysis, Listening, Philosophy of music, Piano compositions

“... el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba...”
(Luis Cernuda)

Un sonido que llena un espacio concreto: el espacio de la casa. El poeta recuerda ese sonido tanto como la casa y, por supuesto, el momento en que sucede. Es el tiempo de su infancia. Espacio, sonido y tiempo conjugados en el orden que se quiera y de muchas maneras posibles. El sonido del piano no juega un papel accesorio. Está en el mismo nivel que espacio y tiempo porque es ese sonido el que acoge al poeta, al niño que llegará a ser un poeta aunque ya desde entonces, si no antes, comenzara a sentir el mundo en torno con una sensibilidad especial. El piano, la casa y el niño, claves de recuerdos que lo son de experiencias. Sigue Cernuda mencionando ese piano y esa casa, como lo hacen otros poetas con otros instrumentos, siendo, como son, tan agudos oyentes, permanente cofradía de la escucha, como Juan Gil-Albert, José Hierro, o Francisca Aguirre. Esos mundos poéticos en torno al piano me han devuelto

* Universidad de Salamanca, España. anotaz@usal.es
Este trabajo se integra entre los resultados del GIR de Estética y Teoría de las Artes (GEstA) perteneciente al Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, así como de los Proyectos de Investigación *Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global* (PGC2018-095875-B-I00, MICIU 2017-2020) y *El pensamiento español moderno y contemporáneo: estudio y edición de textos inéditos* (USALIB1).

Artículo recibido: 8 de septiembre de 2020; aceptado: 13 de noviembre de 2020

a Adorno desde otro punto de escucha, pero también me han devuelto el piano mismo. Para el compositor y filósofo de Fráncfort fue sonido y punto de referencia musical central en ambas facetas de su vida.

Estética desde el piano

El siglo nuevo estaba recién comenzado. Todavía no se percibía esa novedad más que en las cifras. Lo que no había comenzado era la fiebre celebrativa del cambio de centuria que iría imponiendo la moda un siglo después. Para Bartolomé Cristofori importaba poco, por tanto, que el calendario contara los años comenzando ya por un diecisiete. Él venía trabajando en Florencia desde mil seiscientos ochenta y ocho. Un taller humilde en la Toscana seguía siendo un taller humilde por mucho que la humanidad estuviera entrando en el Siglo de las Luces. A pesar de los encargos de la corte. Es cierto que la relativa seguridad económica, aportada por el contrato con el príncipe Fernando II de Médicis, permitía a Cristofori investigar en nuevas posibilidades sonoras. Ahora se denomina como lutería, con el halo que tiene ese nombre para una parte no pequeña del público entendido e incluso de los profesionales. Es el halo que ha conseguido el movimiento historicista para todos los productos y subproductos que vende. Hablar de un lutier ahora es garantía de que no estamos por completo en la cadena: ni en la de montaje ni en la del consumo. Alguien con la suficiente *autenticidad* como para trabajar artesanalmente en el mundo del poscapitalismo tecnológico, con el 5G llamando a nuestros dispositivos y, ahí están, mayoritariamente ellos, barnizando, encolando, lijando, como en el siglo XVII o el XVIII. Romanticismo aplicado. Uno de tantos casos. Pues sí, lo que llamaríamos lutería, que hoy tanto valoran tantas personas amantes de un solo tipo de música que creen idéntica a la de los tiempos barrocos, era un taller más donde se luchaba por sobrevivir sin más alicientes que comer cada día y conseguir clientes a quienes arreglar y mantener en buen uso los instrumentos musicales. Sin romanticismos ni halos especiales. Solo el trabajo cotidiano y los desvelos para inventar algo nuevo. No hay datos ciertos sobre el momento concreto. Pero se cita siempre la fecha de 1709 como la de la invención de una nueva posibilidad de relación técnica entre el teclado del clavicémbalo y las cuerdas. En lugar del pellizco habitual del viejo instrumento, Cristofori jugó con unos primitivos martillos que golpeaban las cuerdas. Todavía no era el piano. Era el *gravicembalo col piano e forte*.

No es fácil encontrar en la actualidad una analogía técnica que facilite la comprensión del hartazgo de los límites que imponía el clavicémbalo. Ahora somos nietos del *sustain* que, a su vez, procede también del piano: una cuerda que vibra y vibra y vibra, generando un sonido que flota a nuestro alrededor, encima de nosotros, casi se diría que dentro del oyente. No. No es fácil encontrar esa analogía tampoco del límite creativo: ¿qué más le puedo pedir a este instrumento?, se preguntarían los compositores en los albores del siglo de las Luces. Y muy pocos consiguieron un idioma pre-pianístico, no solo cembalístico. Pero era necesario el esfuerzo de Cristofori. Había un hueco en la historia para un nuevo instrumento.

Tal vez no se llegue a saber nunca el nivel de conciencia que tuvo Cristofori de la importancia que iba teniendo aquel nuevo instrumento, aunque es cierto que construyó varios más antes de fallecer en 1732. Sí se conoce la curiosidad que despertó ese nuevo mecanismo. Pero la generalización de ese nuevo instrumento no llegó hasta la segunda mitad de siglo. El XVIII, momento de tantos comienzos, también entró en la historia de la organología con el instrumento que más posibilidades polifónicas y

tímbricas ofrecía a compositores, ejecutantes e intérpretes. Aunque más que ambas, lo que atrapaba a quienes lo conocían era el aumento de las posibilidades dinámicas: ese *piano e forte* que no se podía conseguir con los instrumentos de tecla de la época. Ni el clave ni el órgano, ya vetusto para entonces, podían conseguir responder a la mayor o menor fuerza con que se pulsaran las teclas. El fluir sonoro en esos instrumentos quedaba, por tanto, en una sola banda de intensidad. Monotonía. Imposibilidad de decidir, cosa que sí podían hacer los ejecutantes de aerófonos y cordófonos contemporáneos en mayor o menor medida. Un violín o una flauta podían transitar ese mundo apasionante de la gradación de intensidades sonoras. El cembalista o el organista no. Cabía que en el teclado eclesiástico se consiguiera una registración más poderosa, más de *batalla*, con toda la trompetería. Pero el uso de esas opciones era y es limitado y no resulta tan contrastante como lo que ofrecía el instrumento que acababa de construir Cristofori. Y toda la música posterior ha sido compuesta con esa novedad dinámica incorporada a las posibilidades ya ineludibles del hacer musical. Hoy no conocemos el primer instrumento construido con los pequeños martillos, pero sí quedan algunos de 1720 que nos transportan a la estética mobiliaria que también sufrió un gran cambio con la aportación técnica de un juego de palancas –un par de fuerzas, en el fondo– que no conectaba solo los dedos del ejecutante con las cuerdas sino que, gracias a las gradaciones sonoras, llegaba a un rincón del interior del ejecutante y del oyente tan amplio, claro u oscuro como quisieran o pudieran pedirle los compositores. Con la apertura a nuevos matices dinámicos se posibilitaba un crecimiento y desarrollo muy expandido de la expresividad musical. En realidad, y aunque se diga poco, el Romanticismo empezó a ser posible el día que sonó el primer pianoforte. Pero no solo el Romanticismo. Toda una forma de cultura, de difusión musical, de composición, de recepción musical, de entretenimiento se hicieron posibles y cristalizaron en un producto histórico que cuesta imaginar desde una sociología de la música ya ajena por completo a aquellos ritos y a aquellas experiencias (Parakilas 2001).

Adorno narró muy bien ese mundo heredado en un texto tan nostálgico como acertado en su crítica social: *A cuatro manos, una vez más*, en 1933 (Adorno 2008a: 325-328). No es difícil, por tanto, pensar en el Adorno niño al hilo del recuerdo infantil que evoca Cernuda en *Ocnos* (Cernuda 2002). Y es que las evocaciones infantiles y la infancia misma también son motivos adornianos diseminados a lo largo de sus obras en varios fragmentos. El caso es que Adorno sí conoció aquella verdadera cosmovisión que tenía en el centro un piano. Y la conoció a fondo. Así lo muestran los textos autobiográficos repartidos en todas sus obras y sus composiciones en general, en especial las pianísticas. Así también lo muestran esas fotografías tan expresivas que captaron su forma de tocar, como la que ilustra la portada del monográfico que le dedicó la editorial Text+Kritik (Metzger 1989) o la más reciente publicación de las actas del congreso celebrado en Viena en el año 2015 (Geml 2017). Es una de las imágenes más conocidas del compositor y lo presenta con sus manos en primer plano sobre el teclado de un piano que parece ser de cola. Su gesto es concentrado y, tanto por la posición de las manos como por la de los dedos, es fácil imaginar un sonido pianístico amplio y completo. La imagen es coherente con lo que se sabe de sus actividades musicales, con los cientos y miles de páginas dedicadas por él a la música, con las miles de horas que dedicó a escuchar música y también con los cientos de compases que compuso para el piano. No se centró en su carrera como compositor y hoy son pocas las personas que conocen esa faceta y menos todavía quienes la valoran en su justa medida. No era fácil

optar por la composición mientras vivía, entre otras, las tensiones entre su vocación compositiva y su voluntad filosófica. Venció la dedicación teórica y salieron ganando la estética, la filosofía y la sociología de la música. Pero perdimos mucho sin la voz musical del Adorno compositor. En este breve ensayo propongo una lectura de alguna de sus obras pianísticas. Sin pretensión de agotar todo lo que se puede decir sobre ellas, analizo algunos aspectos de cara a la escucha. Porque la mejor justicia o el mejor homenaje que se puede hacer a un compositor es escuchar sus obras. La escucha más valiosa sería la que se pudiera llevar a cabo en una sala de conciertos, en un auditorio, con buena acústica, buenos instrumentos y con la colaboración de cantantes profesionales para los *Lieder* acompañados por el piano. No es probable que se presenten muchas oportunidades para escuchar en esas óptimas condiciones las obras de Adorno. Cabe recurrir, por tanto, a una escucha que, por desgracia, cercena los armónicos naturales de los sonidos pero que, al menos, ofrece una aproximación fidedigna a las imágenes sonoras escritas en las partituras. Son las grabaciones discográficas, de gran calidad artística, de María Luisa López-Vito. Algunas grabaciones se pueden rastrear también en Internet, aunque sea más difícil confirmar tanto la calidad artística como la calidad sonora de las de Rebecca Farulli, Cesare Natoli o Stefan Schleiermacher. Los archivos sonoros que acompañan este ensayo no ofrecen la imagen sonora completa de las obras sino una aproximación analítica a algunos de sus elementos constitutivos como introducción a la escucha completa. En última instancia, Adorno era pianista y su filosofía, no solo su estética, nacen tanto de las partituras como de ese hacer concreto que pone en contacto estrecho al sujeto con el sonido a través del tacto, a través del contacto disciplinado y casi coreográfico de las yemas de los dedos con el teclado.

Las composiciones de Adorno para el piano

Del total de dieciocho obras –sin contar las recogidas en el *Nachlass*, que apenas son más que apuntes y esbozos–, trece tienen al piano como protagonista único, como parte del dúo o como inspiración. Hay elementos suficientes, por lo tanto, para hablar de un pensamiento pianístico en Adorno. Ese pensamiento se ha expresado en tres dialectos: el del tonalismo clásico-romántico, el del atonalismo vienes y el de las mixturas a la manera de Alban Berg. Adorno muestra en esas obras que domina esos tres procedimientos compositivos. Sigue muy de cerca los modelos de los tres maestros vieneses pero no se puede decir que sus obras sean solo ejercicios de estilo, aunque si solo fueran eso, seguirían aportándonos información muy valiosa sobre las preocupaciones artísticas concretas que persiguieron a Adorno como compositor y como teórico. Además, se puede afirmar que Adorno habla con voz propia en todos y cada uno de los compases que escribió.

Se ha incidido en muchas ocasiones en una de las expresiones adornianas que más fortuna ha hecho: pensar con los oídos. Pero se suelen obviar dos consideraciones que propongo como fundamentales: la primera es la que pone el acento en lo que llega a esos oídos, en el objeto, por completo peculiar, de la escucha: el sonido. Adorno apenas se refiere al sonido ni en sí mismo ni como material del pensamiento compositivo aunque lo tiene muy en cuenta y las pocas alusiones concretas que se pueden encontrar en sus textos son fundamentales. Se puede decir, como en otros aspectos que destaco en este ensayo, que Adorno da por hecho que existen unas relaciones concretas entre las personas y el mundo sonoro. Pero, situado él mismo en una relación preferente con el sonido, no cuestiona nada esa relación como problema filosófico ni en alguna de sus

reflexiones pedagógicas. Tan solo en el libro sobre cine se pueden encontrar algunas preocupaciones respecto a la banda sonora más allá del protagonismo musical. Pero lo que sí se puede afirmar es que Adorno no afrontó una verdadera filosofía del sonido o una estética de lo sonoro independientemente de la vertiente musical del mismo.

La segunda consideración es este “pensar con los dedos” o, si se prefiere, “pensar desde el piano”, que propongo como, al menos, complemento de otras muchas lecturas posibles de Adorno. Entre las muchas formas de estar en el mundo, de relacionarse con creencias, ideas, objetos, personas e incluso con uno mismo, la del instrumentista musical en general –y la del pianista en particular– tiene características propias muy definitorias. Esas características, individualizadas, claro, nacen de experiencias y vivencias marcadas por la presencia física del instrumento, por su sonido, por el juego con las teclas y en muchos casos con la voz cantada y con otros instrumentos, por la interacción más o menos profunda y erudita con música anotada en alguna de las variedades posibles, por la familiaridad adquirida en un proceso lento con repertorios variados, por la pertenencia a una comunidad invisible de instrumentistas y músicos que utilizan los mismos códigos y con los que se puede compartir un tipo de experiencias y expectativas restringidas a ese grupo y compartibles a través de la escucha con el resto de las personas. Por la posibilidad, en definitiva, de desarrollar una competencias auditivas, cognitivas, psicomotrices específicas que abren, a su vez, otros posibles desarrollos artísticos, creativos, científicos y sociales. Quien tiene la oportunidad de comprender la vida desde las cuerdas de un violonchelo, de un violín, las llaves de un oboe o un clarinete, las cuerdas de una guitarra o las teclas de un piano, accede a un tipo de experiencias que está marcado por esa relación física con el sonido a través de un instrumento musical que, literalmente se toca y con el que se interactúa corporal e intelectualmente. Adorno, pianista, aunque conociera también el violín y la viola, pensó desde ese espacio físico que es un piano, desde ese mundo sonoro que nace de golpear sus cuerdas, desde el uso de las manos y de los dedos para conseguir ese juego físico de palancas. Por eso, en este ensayo, además de citar algunos de sus textos, tomo en consideración solo algunas de las obras compuestas por Adorno para el piano: las piezas del volumen *Klavierstücke* (Adorno 2001), aunque sin presentar el análisis exhaustivo de las mismas. Son las siguientes:

Klavierstück (1920), con ciento cincuenta compases, finalizada el 19 del mes de noviembre;

Klavierstück (1921), con cuarenta y cuatro compases, finalizada el 2 del mes de septiembre;

Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss (1924), la primera con cuarenta y dos compases, finalizada el día 12 del mes de febrero; la segunda con cuarenta y cinco compases, finalizada el 4 del mes de marzo; y la tercera, con cincuenta compases, finalizada el 17 de abril respectivamente.

P.K.B Eine kleine Kindersuite (1933):

1.- *Klein-Gavlin kann nur “Ich auch sagen”*, de doce compases, finalizada el 23 de noviembre;

2.- *Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr*, de trece compases, finalizada el 24 de noviembre;

3.- *Beiß dem Ted sein Öhrchen ab* (Basso ostinato), de veintidós compases, finalizada el 24 de noviembre;

4.- *Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)*, de ochenta y

un compases, finalizadas entre el 6 y el 15 de diciembre:

Var. 1 (...und auf dem Bauch);

Var. 2 (*Ländler*);

Var. 3 (*Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde*);

Var. 4 (*Auch Brahms besucht das P. K. B*);

Var. 5 (*Bewegte Gruppenszene*);

Var. 6 *Kleines Feuerwerk zu Ehren Debussys*;

Var. 7 *Herztöne*;

Var. 8 *Kanon des Friedens im P.K.B*;

Coda (*Gavlins Epilog*).

Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945), de 16 compases la primera, finalizada el 14 de marzo de mil novecientos treinta y cuatro; dieciséis compases la segunda, finalizada el 14 de febrero del mismo año y la tercera de veinticuatro compases, sin indicación de fecha.

Drei Klavierstücke (1927, 1945):

1. *Adagietto. Hommage à Bizet*, de treinta y seis compases, finalizada nueve de mayo de mil novecientos veintisiete;

2. *Die böhmischen Terzen*, de treinta y siete compases, finalizada el treinta y uno de octubre de mil novecientos cuarenta y cinco, y

3. *Valsette*, de veinte compases, sin indicación de fecha de finalización.

En un primer momento, como indicaba anteriormente, ante las obras de Adorno como ante las de cualquier otro compositor, lo primero que cabe hacer es escucharlas, sin más. Una escucha pausada, detenida, con plena concentración en lo que está sonando, sin distracción alguna. Esa escucha, que en este caso no lleva mucho tiempo, dada la brevedad de las obras, puede ser repetida para familiarizarse con las peculiaridades de las sonoridades adornianas. Incluso es recomendable repetir la audición de aquel o aquellos fragmentos que más interés despierten. En los casos en que sea posible, pero siempre en un segundo momento, se procedería a la lectura de las partituras, aunque no se debe olvidar que, para Adorno, la escritura musical suponía una represión del sentir musical, aunque asumiendo que no se hubiera producido el desarrollo histórico sin ella. Ese nivel auditivo de recepción es, sin duda, una experiencia artística que cierra el diálogo iniciado por el compositor al proponernos un determinado texto sonoro. Cada persona escucha desde un cúmulo de experiencias previas que permite integrar la nueva obra escuchada en una verdadera constelación. Las obras de Adorno, como muestran las diferentes interpretaciones, son muy heterogéneas y cada una de ellas requiere una escucha diferente: desde las más comprometidas con la complejidad hasta las que parecen –solo parecen– más fáciles.

Una vez escuchadas las obras cabe volver a la relación de las mismas y plantearse algunas preguntas. ¿Se puede comentar algo ya solo con la lectura de los títulos y dedicatorias de estas obras? Lo primero que puede señalarse es la red de referencias histórico-musicales que se encuentran en ese nivel. La primera obra en la que reparar es la dedicada a Maria Proelss (1890-1962), pianista y pintora a la que Adorno admiraba y a quien dedicó también un breve texto en mil novecientos sesenta y dos (Adorno 2014: 449-450). Esta obra está compuesta con anterioridad a su trabajo como alumno con Alban Berg y, hasta cierto punto, es resultado de las enseñanzas de su anterior

profesor de composición, Bernhard Sekles. Está distribuida en tres movimientos muy contrastantes, sin rastro de tonalidad, lo que indica claramente que Adorno ya conocía los procedimientos compositivos que estaban al margen de la armonía funcional tonal. En este enlace (▶Audic1) se puede escuchar la melodía del primer movimiento:¹



Melodía del Primer movimiento. *Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss* (1924)

Como resulta claro en la escucha, se trata de una melodía muy quebrada, no lírica ni convencional, que adopta la gesticulación dodecafónica aunque de forma heterodoxa. Desde el punto de vista pianístico, esta obra plantea una elevada exigencia técnica que en algunos pasajes alcanza un límite accesible a pocos pianistas. Si en el primer movimiento esa dificultad proviene de los acompañamientos arpegiados y del cruce de manos obligado, en el segundo movimiento, más breve pero más rápido, la dificultad procede de las estructuras rítmicas y de las combinaciones de compases con acentuaciones que chocan entre sí, no lejos de los planteamientos de algunas obras pianísticas de Bartók. Se trata de combinaciones y yuxtaposiciones de compases de acentuación en tres, cinco o siete partes. El tercer movimiento es el más lento y no menos difícil técnicamente pero sí algo más lírico aunque con estructuras armónicas muy densas. En este enlace (▶Audic2) se puede escuchar la melodía inicial del tercer movimiento y en este otro (▶Audic3) una parte de su textura armónica:



Armonía del Tercer movimiento de *Drei Klavierstücke. Für Maria Proelss* (1924)

1 Todas las grabaciones se han realizado por el autor del artículo en el piano Steinway & Sons, tipo C, que se encuentra en el Teatro Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca, con la colaboración inestimable de Claudia Hernández Pedraz y Francisco José Lago Mestre.

No cabe duda de que la calidad pianística de la dedicataria y “su profunda afinidad con lo oscuro y laberíntico” (Adorno 2014: 449) estaban presentes en las elecciones de Adorno al adoptar una textura tan compleja. Los tres movimientos presentan estructuras muy elaboradas con gestos de repetición de algunos motivos y de desarrollo de otros. Es una pieza que, en mi opinión, podría formar parte de los repertorios concertísticos habituales de Nueva Música e incluso estar presente entre las obras interpretadas por estudiantes de piano.

Después de esta intensa pieza, reclamo la atención sobre la referencia explícita a tres compositores y otras dos, una muy clara y otra más velada a otros dos compositores. Las de los tres compositores son: la de Johannes Brahms en la cuarta Variación de la *Kindersuite*; la de Claude Debussy, en la sexta Variación de la *Kindersuite* y la de Georges Bizet en la primera de las *Tres piezas* de mil novecientos veintisiete. No citado explícitamente pero sí con una alusión muy clara está presente Richard Wagner en la tercera Variación de la *Kindersuite* a través de *Tristán e Isolda*. Y muy difícil para el profano en música, y sobre todo en Adorno, es la última cita, la de la pieza que cierra este breve corpus pianístico: *Valsette*, así, en francés, para aludir al otro gran compositor francés de la primera mitad del siglo, a Maurice Ravel. ¿Qué sentido tiene esta breve relación de referencias? Lo primero que se puede afirmar es la coherencia completa entre estas presencias y las ideas que expone Adorno en sus escritos. Casi se puede decir que esta elección de referencias es una muestra de la filosofía de la historia de la música culta occidental tal como la entiende Adorno. Aunque él reservaba un lugar muy especial para Beethoven en su programa filosófico y se consideraba a sí mismo explícitamente vinculado con la Escuela de Viena (Adorno 1990: 10), los compositores que elige en sus obras son los que han planteado problemas cruciales para el desarrollo de la creación musical, que también a él le preocupan como compositor. No a todos ha dedicado la misma cantidad de artículos o de referencias en sus ensayos musicales o en *Teoría estética*, pero lo cuantitativo no debe despistar sobre la importancia de esas presencias ni considerarlas anecdóticas. Sin entrar en cuestiones musicológicas o de técnica musical, comento a continuación algunos aspectos relevantes tanto de los fragmentos dedicados a estos cinco compositores como del porqué de su presencia en las composiciones adornianas.

La presencia de Wagner es insoslayable y apenas requiere justificación. No hay escritor, filósofo o músico desde finales del siglo XIX hasta casi la mitad del XX que pueda evitar confrontarse con sus ideas y sus obras. Adorno no lo evita y le dedica una compleja monografía (Adorno 2008: 13-144). Wagner está en la historia de la música como punto de referencia no solo por la postura que se adopte frente a sus textos y sus obras, sino porque nada volvió a ser igual después de su impronta tanto en el mundo musical que cantaba y escribía en alemán como en el resto de las tradiciones occidentales. Independientemente de la opinión que merezca el sujeto empírico Wagner, su aportación a la historia de la música es central para entender las vanguardias. Wagner aparece en esta historia de amor de cuento infantil en que Adorno transmuta a los dos protagonistas en *Tristán e Isolda*, aunque sea irónicamente. Son apenas ocho compases, como en el resto de las variaciones, en los que Adorno evoca más el carácter del dúo romántico que el procedimiento wagneriano, aunque sí utiliza una armonía muy alejada de la tonalidad de Sol Mayor en que está escrita la obra. En el siguiente enlace (▶Audic4) se puede escuchar el tema de las Variaciones solo:

4. – Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)

Munter

Var. 1 (...und auf dem Bauch)

Tema de las Variaciones de P.K.B *Eine kleine Kindersuite* (1933)

En este otro, el tema con su acompañamiento (▶Audic5). El tema no es otro que el de la canción infantil alemana *Der Kuckuck und der Esel* ligeramente adaptado por Adorno, pero limitándose a una armonización escolástica, como un ejercicio elemental de lenguaje tonal. Por el contrario, como se puede comprobar, en la variación wagneriana, Adorno evita cadenciar y evita los grados tonales de Sol Mayor hasta la segunda mitad del compás final, rehuendo así que el acento rítmico recaiga sobre el acorde de tónica. En este enlace se puede escuchar el proceso armónico de esta variación que aparece recuadrado en rojo en la siguiente figura (▶Audic6) y en este otro, la Variación III completa (▶Audic7):

Zeit lassen

Var. 3 (Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde)

Etwas gedehnt

Variación III de P.K.B *Eine kleine Kindersuite* (1933)

El cambio de organización métrica de la melodía y el plan armónico cromático confieren a esta variación un carácter menos apacible que en el tema inicial, cargándolo de un patetismo tan profundo como permite el carácter infantil de la pieza.

¿Por qué Adorno invita a Brahms a *visitar* también esta suite infantil? No es una visita cualquiera, además, es la Variación posterior a la cita de Wagner y es un fragmento que capta perfectamente la clave del decir pianístico del compositor hamburgués. Adorno cita explícitamente el nombre de Brahms pero muchos aficionados y los músicos profesionales también, reconocerán en esos ocho compases lo que Adorno consigue atrapar: el gesto básico de la música de Brahms: el rechazo del consuelo tonal tal y como se había heredado, que en sus obras no se alcanza ya mecánicamente

a pesar de la finalización en un acorde perfecto mayor o menor. Ese acorde llega muy tarde y muy ‘desactivado’ respecto a la función consoladora. Aparte de menciones esporádicas, Brahms aparece solo en un fragmento del volumen dieciocho de las Obras Completas precisamente del año 1934 (Adorno 2011: 208-211) ¿Casualidad? Es un texto breve en medio de otros muchos dedicados a diferentes compositores, entre los que predominan los contemporáneos y los maestros vieneses. Brahms es, más o de otra forma que la tradición wagneriana, uno de los pilares de una reconsideración del discurso musical que conduce a las diferentes propuestas vanguardistas. Para no extenderme: Brahms es un preciosista que trabaja en los detalles armónicos, melódicos y rítmicos más sencillos de forma que el todo no aparente resentirse pero dejando numerosos detalles de ruptura y de novedad diseminados a lo largo de sus obras. En ese sentido se puede hablar de un parentesco entre Brahms y Debussy o el propio Alban Berg por la atención al detalle, por el cuestionamiento de las relaciones entre notas en las melodías y entre acordes que ven oscurecidas sus funciones tonales sin dejar de tenerlas. Visto así, como un verdadero precursor, como un investigador de novedades musicales fragmentarias, cobra todo el sentido esa invitación a Brahms a visitar la íntima suite en que Adorno homenajea también su propia infancia. Como sucede habitualmente en la forma *Tema con Variaciones*, hay una, al menos, compuesta en el modo menor del tono principal. En este caso es la dedicada a Brahms, que está escrita, por tanto, en Sol menor. Además de esa modificación, Adorno traslada el tema a la mano izquierda y desplaza la acentuación al sincopado iniciándolo en la última parte del compás. De esta forma, mientras que el tema tal y como lo presenta Adorno tiene carácter tético, en esta variación es anacrúsico. Así suena el tema, recuadrado en rojo en la siguiente figura en modo menor y variado rítmicamente (►Audic8) Y así suena la estructura armónica recuadrada en rectángulos verticales (►Audic9):

Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)
 Minore
 mp
 sempre legato
 poco marcato
 40

Variación IV de P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

Quedan dos presencias explícitas de compositores que, además, por su nacionalidad, coinciden con el título de la última pieza de la edición de López-Vito: se trata de Bizet, de Debussy y el ya mencionado *Valsette*. Aquí está, además, la clave del título de este ensayo, guiño a los conocedores de la tradición gala tan bien estudiada e interpretada por la pianista Marguerite Long, que dedicó a varios de los compositores franceses tres estudios sobre su obra pianística con un título estable, “Au piano avec...” Debussy, Fauré y Ravel (Long 1960; 1963; 1971). Adorno conoce muy bien la música francesa y lo demuestra en las breves ocasiones en que la convierte en protagonista de sus textos y en estas referencias y citas musicales. Pero hay más que solo una cuestión de erudición

musical. Con Debussy sucede algo similar a lo que he comentado con respecto a Brahms. Su presencia explícita en los artículos y ensayos de Adorno es muy reducida, pero en todos los casos muestra conocer muy bien todo lo que dijo musicalmente el autor de *Pélleas et Melisande*, tanto en sus compases como en sus textos. No solo muestra su admiración por su valía como compositor –algo que también hace Adorno con Stravinsky– sino que en algunos de los momentos de las obras de Debussy encuentra respuestas ciertas a los problemas que tenía planteada la música en la primera mitad del siglo XX. No es, por tanto, el Debussy más tópicamente impresionista el que más le interesa. Al contrario, frente a esa vulgarización del impresionismo que subraya su parentesco con el movimiento pictórico homónimo, Adorno encuentra planteados en Debussy dos problemas, al menos, que le ocupan también en sus composiciones: el del estatuto del sonido, obviamente musical, en las nuevas obras y el de la nueva forma de concebir el tiempo, es decir, la nueva temporalidad posible una vez rotos los cauces temporales asociados con los moldes clásico-románticos.

Como se indica en el título, el modelo debussysta por el que opta Adorno es el de algunos *Preludios* y *Estudios* del compositor francés, especialmente el del décimo segundo Preludio, titulado *Fuegos artificiales*: arpeggios rotos y expandidos por todo el teclado, como juegos acuáticos o los mencionados fuegos. Un flujo continuo que se detiene brevemente en las notas que evocan el tema aunque desde el tercer compás de la Variación –el quincuagésimo cuarto del total– el tema está diluido por completo en la corriente de fusas que asciende y desciende por el teclado.



Variación Debussy de P.K.B *Eine kleine Kindersuite* (1933)

La última presencia explícita es la de Georges Bizet. Por una parte, decir Bizet es decir Nietzsche, al menos el Nietzsche postwagneriano y es mencionar también al compositor de óperas que supo decir musicalmente con más verdad compositiva frente al dominio wagneriano sin caer en los, para Adorno, errores del verismo italiano. Bizet, con recursos compositivos muy sencillos, mira de frente a la realidad personal y social y no pretende ni edulcorarla ni ocultarla. Lo muestra muy claramente Adorno en su ensayo sobre la ópera *Carmen*, tal vez discutible desde otros puntos de vista más actuales, pero muy acertado por lo que se refiere a lo musical (Adorno 2008: 305-314), aunque no me puedo detener ahora en el mismo a pesar de su vigencia. Adorno no solo lo cita, sino que plantea un fragmento completo como homenaje al compositor de la *Suite Arlesiana*. Bizet muestra con su forma de componer que el progreso musical no es lineal ni se puede considerar sin atender a los detalles de las obras. Y, algo fundamental para Adorno, Bizet demuestra una habilidad especial para el trabajo con textos y el pensamiento operístico y escénico. El homenaje de Adorno a Bizet es una pieza de 36 compases, con un contenido tonal apuntado varias veces aunque desdibujado politonalmente. Hay dos motivos líricos que se pueden escuchar en estos enlaces (▶Audic10 y ▶Audic11):

1. - Adagietto. Homenaje à Bizet

Très calme et doux
pp
Bizer

Motivo 1 del Homenaje a Bizet

pp
pp mf

Motivo 2 del Homenaje a Bizet

Ambos motivos son contrastantes casi en función de pregunta y respuesta, ambos anacrúsicos, muy líricos y cantables por una soprano y un bajo, sin duda. Para representar la presencia de Bizet Adorno opta por un motivo muy breve y sencillo que aparece recuadrado en la siguiente figura:

p
pp

Motivo Bizet

Estructuralmente es una pieza muy clara, con los dos motivos casi temáticos escuchados, un breve desarrollo y una re-exposición variada que conduce al final de la pieza sin una cadencia contundente aunque con un claro reposo en la tónica de la obra, Fa Mayor:

Très calme et doux
pp
Bizer

Últimos compases del Homenaje a Bizet

Por último, en esta breve colección de piezas para piano, aparece, sin mencionar su nombre –según mi interpretación– el compositor que, salvo Alban Berg, más sedujo musicalmente a Adorno. Al menos así entiendo el *Valsette* final: como un homenaje al autor de las dos relecturas más profundas de la forma ternaria más vinculada a la burguesía decimonónica y a una sociología esteticista de la música: Maurice Ravel (Adorno 2008: 69-74; 2011: 286-287). Fue él quien recurrió a la forma ternaria del vals para ilustrar musicalmente la imposibilidad de la continuidad del estado de cosas sin más. Frente a los cientos de vals que inundaban los salones aristocráticos y burgueses anulando el griterío del sufrimiento de tantos, vals que empujaban a una danza ritualizada y a una exaltación paralela del orden tonal y del orden social, Ravel hace saltar por los aires ambos en *Valses nobles et sentimentals* (1911) y *La Valse* (1919-20). Adorno admiraba en Ravel tanto su forma de decir musical en cuanto a la técnica y los procedimientos compositivos como en cuanto al gesto, a la fisonomía de su música. Además, Ravel guarda un hueco muy serio para la evocación de lo infantil en su música y para la música infantil. Muchas de sus obras parecen surgir de un recuerdo similar al de Cernuda. Adorno se despide en este breve valsecito no apto para salones ni rituales burgueses, gesto francés de saludo al compositor admirado, de sabiduría compositiva y de crítica social.

A manera de coda

A diferencia de lo que he presentado en otros ensayos, este está marcado por los versos de Cernuda o Gil-Albert tanto como por los propios textos y las obras musicales de Adorno. En los versos de uno y otro encuentro un latido de experiencias comunes a las del compositor francfortiano. Diría, entonces, que hay algo de poético en lo que ensayo. Como punto de partida al menos. Se trata de experiencias sonoras y musicales, vivencias ligadas al piano por varias vías: como oyentes, como ejecutantes, como compositores, como memoriosos. Basta haber pulsado una tecla con curiosidad una vez para poder hablar de un momento único en el que el sonido pareció nacer de un gesto. No es preciso más. Un dedo o varios. Un sonido o una melodía medio esbozada, un acorde mal pronunciado. El resto es recuerdo, memoria de una forma de estar en el mundo que solo es posible ante la presentación organizada de sonidos musicales. Que esa forma de estar es un estado especial lo atestiguan, precisamente, los poemas de Gil-Albert o de Cernuda y de tantos y tantas poetas. De otra forma, los textos de Adorno. Hay, sin embargo, un punto en el que Adorno podría haber atraído a ambos poetas: una de sus composiciones, con la que dialogo en este artículo, la *Kindersuite*. Es una composición que presenta múltiples irisaciones: para quien hace filosofía de la música, para quien hace musicología, para el poeta, para pianistas o quienes hayan estudiado alguna vez un poco de piano. Desde el título mismo se inscribe en una tradición larga de escenas infantiles llevadas al teclado. Desde Schumann a Bartók, desde Chaikovskii hasta Ravel, desde Musorgskii hasta Katchaturian.

A manera de coda –por ser coherente con la estructura musical que utilizó Adorno– se puede afirmar que lo que encierran los compases compuestos por él pocos meses después de la victoria del nazismo es la despedida de un mundo que se desvanecía, sin duda, pero también algo más. Ese ensamblaje perfecto de ideas musicales e impresiones íntimas son la confesión de una intimidad con la música que ha servido como fundamento de una estética muy exigente. Las falacias que se vierten tantas veces sobre Adorno y que pretenden presentar a los compositores de música nueva

como incapaces de componer verdaderamente por ignorancia o más en concreto, la del autor de *Dialéctica Negativa* como compositor frustrado, naufragan en este puñado de compases que, además de su calidad técnica compositiva, manifiestan la continuidad y coherencia completa con lo que Adorno está escribiendo ya entonces en sus múltiples facetas intelectuales. De esta forma, para quienes puedan asumir una de las vías de pensamiento que propone Adorno en *El fiel correpetidor*, queda la posibilidad de escuchar esta *Kindersuite* que se ha ido glosando en este breve ensayo en relación con los textos de la época. Pero cabe también, sin más, acercarse al otro Adorno, o, mejor dicho, a la intimidad musical de Adorno. Esa intimidad que dialoga con Debussy en los compases de la suite, con Ravel en diversos textos y en un breve vals y con el espíritu de las *Kinderszenen* o del *Album für die Jugend de Schumann*, una de sus obras instrumentales de resonancias pianísticas. La imposibilidad de la filosofía de la música de Adorno es la imposibilidad de prescindir de esa parte de la herencia personal, de la vivencia íntima de la música que, de fondo, siempre resuena como sufrimiento por una pérdida, por un paraíso imposible de alcanzar, por un viaje doloroso comenzado inexorablemente en alguna rotonda del tiempo.

Esta breve suite condensa algunos aspectos centrales en la filosofía musical adorniana mostrando no solo la completa coherencia y consistencia de la misma sino su vertiente en la praxis musical. Se confundiría quien la entendiera como un ejercicio solo de nostalgia, de melancolía, de fondo subjetivo romántico no superado. Es cierto, sí, que todo ello se encuentra en esos ciento y poco compases, pero no hay que dejarse engañar por la aparente sencillez sonora de la obra. A la manera de Eisler –o Eisler a la manera de Adorno– el compromiso estético no aparece envuelto en un código ascético y repelente. Adorno evita por completo el posible masoquismo del degustador de arte contemporáneo que se fustiga con obras desagradables como muestra de su superioridad estética, de su refinamiento modernista o posmodernista. Adorno ha adoptado formas clásicas incluso con referentes explícitos en los títulos de algunos de los fragmentos. Aunque en el análisis nos hubiéramos limitado a los que cita explícitamente –Brahms, Bizet y Debussy– ya se podría hablar de una filosofía de la música que tiene su núcleo en la constatación de la importancia de la transformación mínima como eje del desarrollo musical. ¿O es casual que sea Brahms el protagonista de uno de los ensayos más lúcidos de Schönberg en *El estilo y la idea* (Schönberg 2004: 63-100)? Que Adorno hable poco de Debussy en sus textos no quiere decir ni que lo conociera poco ni que no le interesara o, ni mucho menos, que condene o desprecie sus procedimientos compositivos. Tal vez lo que no le perdona sea su padrinazgo de Stravinski efectivo en lo personal y rastreado en lo musical. Pero Debussy solo y en continuidad problemática con Ravel aporta muchos elementos críticos a la modernidad musical. Algunos están emparentados con el viejo Brahms, tan oscurecido para el público por los genios decimonónicos más agradables a la escucha –como Chopin– o más circenses en su despliegue de medios compositivos –como Liszt–.

En el piano, con Adorno, se encuentra, por tanto, un acceso sonoro diferente a sus textos teóricos, un corpus compositivo no desdeñable, un intento muy serio de poner en compases lo que está diciendo en textos. Con Adorno en el piano es posible escuchar fragmentos de Teoría Crítica y sentirse acogido en un tiempo de otros que, en alguna manera, es también el nuestro.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1990. *Alban Berg. El maestro de la transición íntima*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2003. *Beethoven. Filosofía de la música*. Trad. Antonio Gómez Schenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Tres Cantos: Akal.
- . 2008. *Escritos Musicales, I-III*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schenkloth. Obra Completa 16. Tres Cantos: Akal.
- . 2008a. *Escritos Musicales, IV*. Trad. Antonio Gómez Schenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 17. Tres Cantos: Akal.
- . 2011. *Escritos Musicales, V*. Trad. Antonio Gómez Schenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 18. Tres Cantos: Akal.
- . 2014. *Escritos Musicales, VI*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Obra Completa 19. Tres Cantos: Akal.
- . 2003. *Filosofía de la Nueva Música*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 12. Tres Cantos: Akal.
- . 2008b. “Ensayo sobre Wagner” en *Monografías musicales*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Obra Completa 12. Tres Cantos: Akal.
- . 2001. *Klavierstücke*, Hg. María Luis López-Vito, München: Text+Kritik.
- Cernuda, L. 2002. *Ocnos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Geml, Gabriele und Lie, Han-Gyeol (Hg.). 2017, “*Durchaus rhapsodisch*”. Stuttgart: Metzler.
- Long, Marguerite 1960. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Billaudot.
- . 1963. *Au piano avec Gabriel Fauré*. Paris: Billaudot.
- . 1971. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris: Billaudot.
- Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, R. 1989. *Theodor W. Adorno. Der Komponist*. Musik-Konzepte 63/64, München: Text+Kritik.
- Parakilas, J. 2001. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. Yale University Press.
- Schönberg, A. 2004. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books.

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno¹*Theodor W. Adorno's Critical Theory of Photography*

Eduardo Maura*

Resumen

Entre los pensadores vinculados al *Institut für Sozialforschung*, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer son los más reconocidos en los debates sobre la fotografía y lo fotográfico en la cultura y el arte contemporáneo. Estas notas se proponen ampliar este aspecto de la teoría crítica a partir de la lectura de Theodor W. Adorno desde un punto de vista fotográfico.

Palabras clave: Fotografía, Adorno, Teoría crítica, Arte contemporáneo

Abstract

In the debates about photography and the photographic in contemporary art and culture, Walter Benjamin and Siegfried Kracauer are the most recognized *Institut für Sozialforschung*-related thinkers. These notes aim at broadening this aspect of critical theory by reading the works of Theodor W. Adorno from a photographic standpoint.

Keywords: Photography, Adorno, Critical theory, Contemporary Art

En la teoría de la fotografía, el lugar del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt (IfS) es al mismo tiempo central y periférico. Por un lado, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, dos de sus colaboradores más estrechos, son figuras centrales de la misma. Los ensayos de Benjamin “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935-39) se encuentran entre los más citados y leídos, a la altura de clásicos como Susan Sontag, Roland Barthes y John Berger. La recepción de Kracauer ha sido más irregular, y todavía hoy, sobre todo en Estados Unidos y Alemania, es más conocido por sus trabajos sobre cine: *De Caligari a Hitler* (1947) y *Teoría del cine* (1960). Sin embargo, nadie duda del peso de sus ensayos fotográficos, tanto en la etapa de entreguerras como en el exilio norteamericano. Por otro lado, la afiliación de Benjamin y Kracauer no ha dotado al IfS, entendido como institución, de centralidad en el debate fotográfico. De hecho, es habitual leer los ensayos fotográficos de ambos en el marco de las tensiones, no de las convergencias en su seno. En particular, la preocupación benjaminiana por la fotografía se lee como síntoma de una discrepancia fundamental con Adorno y Horkheimer sobre el papel

¹ Este artículo se enmarca dentro de las actividades del Grupo de Investigación Complutense “Estética contemporánea: arte, filosofía, sociedad” (ESCON/970943).

* Universidad Complutense de Madrid, España. emaurez@ucm.es
Artículo recibido: 26 de mayo de 2020; aceptado: 9 de octubre de 2020

de la *Technik* (que en español significa técnica y tecnología) en la cultura europea de entreguerras. Se trata de las llamadas “guerras del aura” (*aura wars*) (Weber Nichol森 1999: 43), en las que la fotografía y el cine aparecen como líneas de demarcación entre las posiciones optimistas de aquel y las pesimistas de estos. Adorno solo es mencionado en los debates fotográficos como herramienta auxiliar para la exposición de las ideas de Benjamin, hasta el punto de que en la actualidad hay más bibliografía específica sobre Horkheimer (Hurm, Reitz y Zamir 2018) que sobre Adorno y la fotografía.²

Dicho esto, no es tarea fácil reconstruir una teoría adorniana de la fotografía, ya que, con la excepción de la reseña de una exposición de Hans Glauber (1965), Adorno no le dedicó ningún texto (AOC 20/2: 511).³ Sin embargo, en su obra abundan imágenes a partir de las cuales es posible delimitar un pensamiento fotográfico, entendiendo por este un conjunto más o menos ordenado de ideas, figuras retóricas y descripciones de la fotografía comprendida como práctica cultural diversa, incluidos sus usos cotidianos, públicos y privados, artísticos, comunicativos, documentales, auxiliares, casuales, individuales y colectivos.

Más que volver a los problemas tradicionales del aura y la reproducibilidad técnica (Hansen 2008; Buck-Morss 2011), este artículo pretende revitalizar la conversación sobre la fotografía en el campo de la teoría crítica a través de la lectura de Adorno desde un punto de vista fotográfico. Para ello, dividiré la argumentación en dos tipos de usos: el uso *positivo*, que atribuye a lo fotográfico alguna clase de identidad concreta, bien para defenderla bien para discutirla; y el *negativo*, en el que impera un tratamiento más especulativo y experimental del mismo. En ningún caso se trata de compartimentos estancos, sino de modos de pensamiento permeables e interconectados.

1. Los usos positivos de lo fotográfico

Para entender estos usos, hay que partir de la conexión entre el nacimiento oficial de la fotografía (1839) y las corrientes positivistas de mediados del siglo XIX (Ramírez 1981; Freund 2017). Para la mentalidad positivista, inspirada en el ideal de objetividad de las ciencias naturales, la fotografía era un avance que hacía posible recortar, fijar y transportar imágenes de la naturaleza y de la vida humana de manera fiel y eficiente (Gubern 1974; Batchen 2004; Crary 2008; Rouillé 2017). La fotografía encajaba con las empresas científicas emergentes porque, además de fidedigna, era más asequible que la xilografía y litografía. Ambas servían para multiplicar y distribuir imágenes, pero con limitaciones evidentes. También porque se entendía que la imagen fotográfica, resultado de un proceso automático, trascendía la condición manual. Se obtenía directamente de la realidad tridimensional exterior a la cámara, de tal manera que la realidad misma se imprimía en la placa, ajena a cualquier proceso subjetivo. El fotógrafo era necesario, pero no como creador, sino como regulador de las condiciones físico-químicas de la toma: toda imagen podía pensarse como una aparición espontánea, incluso para quien la obtenía. Asimismo, la fotografía, pese a que los primeros equipos eran muy pesados y los tiempos de exposición largos y exigentes, implicaba un importante ahorro de

2 Los mejores ensayos sobre la estética de Adorno desde el punto de vista fotográfico son Weber Nichol森 1999 y, más tangencialmente, Hansen 2011. Para la relación de Kracauer con Horkheimer y Adorno, pueden verse Jay 1988, 2017.

3 Las citas de Adorno, con la salvedad de *Dialéctica de la Ilustración*, proceden de la edición española de *Obra completa* (véase Bibliografía). Se indican como AOC seguido de volumen y página. Todas las cursivas son mías.

trabajo humano. Sin considerar este factor económico, no se puede entender su enorme expansión como industria y como lógica cultural a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX (Frizot 2009; Fontcuberta 2010).

1. 1. Fotografía y fenomenología

Aunque los conocía por la “Pequeña historia de la fotografía” de Benjamin, Adorno no menciona los primeros debates sobre la eficiencia y la fidelidad de la fotografía, ni tampoco a sus protagonistas: Louis Daguerre, Joseph Nicéphore Niépce, François Arago, William Henry Fox Talbot o Lady Eastlake (Newhall 2002; Costello 2018). Sin embargo, parece tenerlos en mente en un artículo sobre Husserl y la búsqueda fenomenológica de la verdad (no fechado), donde Adorno recuerda que la fotografía:

[...] en ocasiones se ha intentado tomar como modelo de la teoría fenomenológica del conocimiento; *la fotografía, que cuando aísla y paraliza sus objetos*, tal como son preparados y expuestos en el estudio ante la lente del objetivo, con un súbito “rayo visual” *crea que se ha apoderado de la realidad íntegra*—; y fácilmente se podría comparar al fenomenólogo con el fotógrafo al viejo estilo, que enigmáticamente oculto bajo el lienzo negro y pronunciando un conjuro, el de que nadie debe moverse [...] (AOC 20/1: 58; AOC 5: 185-186).

Sobre estas bases, la analogía fotográfica se prolonga en *Sobre la metacrítica del conocimiento* (1934-37):

Así como *en la fotografía la cámara oscura y la imagen del objeto se hallan en estrecha relación, así lo están en la fenomenología la inmanencia de la conciencia y el realismo ingenuo* (AOC 5: 186).

Adorno afirma la cercanía metafórica entre fotografía y fenomenología, cuya primera consecuencia es que la crítica de una habrá de serlo necesariamente de la otra. Ciertamente, las primeras crónicas de la fotografía indican que con ella se consideraba posible congelar los objetos, salvarlos del tiempo. A ojos positivistas y fenomenológicos, esto podía entenderse como anticipo de una experiencia propia del objeto, libre de prejuicios. Sobre estas bases, la fotografía opera para Adorno como reflejo del deseo común de fijar la imagen del mundo (positivismo), y de hacer compatibles el conocimiento objetivo y la filosofía de la subjetividad (fenomenología).

Adorno pone en cuestión tanto este proyecto filosófico como la analogía fotográfica: primero, cuestiona el papel del sujeto en el conocimiento objetivo tal como Husserl lo entiende, es decir, incluyendo el todo dentro de sí, e intenta mostrar los déficits de la supuesta afinidad entre la captura neutral de la realidad atribuida a la cámara y la *epoché* husserliana: esta aspiraría a suspender, con las herramientas del pensamiento, tanto las opiniones sobre el mundo como lo real mismo, para así acceder a la vivencia directa del objeto y, por extensión, al umbral del conocimiento filosófico (Zamora 2009: 56); y segundo, solo desde una mirada acrítica puede decirse que la fenomenología comparte con la fotografía el proyecto de ir “a las cosas mismas”. Adorno aprecia el gesto anti-idealista de Husserl, pero cuestiona la ingenuidad de fondo de su planteamiento: la fenomenología quería superar tanto la confianza positivista en la objetividad como la reducción relativista del mundo a los estados de conciencia. Sin embargo, se enreda en la búsqueda de un lugar firme desde donde fundar dicho conocimiento: al final,

encuentra este primer absoluto en los datos de la conciencia, reproduciendo el gesto idealista que se trataba de criticar. La pretendida simplicidad de la captación fotográfica de las cosas, que era su modelo, también adolece de ingenuidad, pues no siente la necesidad de ir más allá del momento de la confianza absoluta en el mundo: confía demasiado ciegamente en su esencia, que consistiría en haber resuelto técnicamente el problema del papel distorsionador de la subjetividad en el proceso de conocimiento, solo que sin haber llegado a plantearse como tal problema.

1. 2. Fotografía, investigación empírica y reproducción social

El segundo uso positivo pasa por cuestionar las teorías que conciben la sociedad de manera estática, o, en otras palabras, que consideran que es posible tomar directamente, sin mediaciones, imágenes fijas (bidimensionales) de una realidad en movimiento (tridimensional). Adorno identifica esta posición no solo con el positivismo clásico y la fenomenología, como hemos visto, sino con las ciencias sociales tal como las conoció en los primeros años del exilio norteamericano. En un artículo sobre sus “Experiencias científicas en América” (1968), rememora la incomodidad que sentía con una forma de investigar la sociedad que atribuye, a las respuestas y actitudes individuales, la condición primaria, estática, de mero dato, autorizando a tramitarlas directamente, sin atención a los procesos que las configuran y al papel de las herramientas de captación.

En este contexto, Adorno usa expresamente la analogía fotográfica, identificando la cámara con la vocación de acceso a lo real sin mediaciones subjetivas: esta desempeña la misma función que los sistemas de medición en la *Administrative Research*. Para el objetivo, la realidad se presenta inmediatamente. El referente fotográfico, como los datos para el investigador empírico, se concibe como espontáneo, no como algo mediado socialmente y por la presencia de la cámara (AOC 10/2: 630-631). Como en la investigación empírica, el encuentro entre el fotógrafo, la cámara y el objeto fotografiado no se entiende como una situación social, sino como reproducción en la que hay un encuadre o recorte del mundo, pero no una alteración del mismo. De igual manera que la potencia de la investigación empírica radica en su manera de habérselas con los datos, es decir, en la objetividad de sus procedimientos, la originalidad de la fotografía radica en su supuesta condición de ventana transparente al mundo.

A partir de lo anterior, Adorno desplaza la reflexión del ámbito del conocimiento al de la reproducción social. Poniendo el foco en las instituciones del capitalismo industrial avanzado y los grandes aparatos de la industria cultural, *Dialéctica de la Ilustración* (1944-47) identifica lo fotográfico no con la pulsión de fijar lo real, sino de dominarlo:

La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente. Ella se mueve con extraordinaria habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente. *La ideología se escinde en la fotografía de la terca realidad y en la pura mentira de su significado*, que no es formulada explícitamente, sino sólo sugerida e inculcada. Para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito. Esta prueba “fotológica” no es, ciertamente, concluyente, sino avasalladora. [...] La nueva ideología tiene al mundo en cuanto tal como objeto (Horkheimer y Adorno 1998: 192-193).

Por este motivo:

En las más influyentes revistas norteamericanas, *Life* y *Fortune*, una rápida ojeada apenas logra distinguir las imágenes y los textos publicitarios de los de la parte de redacción. A la redacción le corresponde el reportaje ilustrado, entusiasta y no pagado, sobre las costumbres y la higiene personal del personaje famoso, que procura a éste nuevos seguidores, mientras que *las páginas reservadas a la publicidad se basan en fotografías y datos tan objetivos y realistas que representan el ideal de la información, al que la redacción no hace sino aspirar* (Horkheimer y Adorno 1998: 208).

La fotografía y el cine, dentro de esta estructura de reproducción social y cultural, intervienen en la realidad que supuestamente se limitaban a captar. Su condición ideológica descansa en el prestigio reproductivo que tienen desde su nacimiento: la fotografía, al presentar sus imágenes como capturas de la realidad, hace más difícil identificar los fines sociales subyacentes a las mismas, que tienen que ver con el consumo, no con la fidelidad al mundo. La fotografía hace aparecer el mundo como indistinguible de la publicidad: no fija el movimiento, sino el deseo; no produce imágenes del mundo, sino pautas de comportamiento mercantil. Adorno sugiere que cuando la vida cotidiana es asediada por la publicidad y el reportaje, la mera captación de la misma es ya una toma de partido. La fotografía ofrece a la publicidad y al orden social un valioso aporte técnico, pues potencia sus efectos sobre los sujetos al mismo tiempo que los disimula como mera objetividad, como estado de cosas natural.

1. 3. Crítica de la objetividad fotográfica

Con estas reflexiones, Adorno se ubica en la tradición crítica de las inercias conservadoras de la cultura de la objetividad fotográfica, a la cual Benjamin y Kracauer no son ajenos. Este linaje, en el que sin embargo rara vez se lo incluye, conecta con prácticas artísticas y procedimientos que van desde *El hombre con la cámara* de Dziga Vertov (1929) hasta los ensayos y trabajos fotográficos de Allan Sekula (1984) y Victor Burgin (1986).

Cabe destacar aquí dos focos de la crítica: el primero, del que no nos ocuparemos a fondo, es la importancia de la imagen documental para la construcción del canon fotográfico formalista norteamericano en torno al MoMA neoyorquino y a la figura de John Szarkowski (Krauss y Michelson 1978; Phillips 1982); el segundo, más relevante para comprender el pensamiento de Adorno, es el cuestionamiento del mito de la objetividad del medio fotográfico.⁴ Una de las figuras más destacadas en ambos puntos es Martha Rosler (2004). Muy crítica con la “derechización del discurso fotográfico”, denuncia que el formalismo lleva a cabo una estetización de la fotografía, por oposición a su dimensión política. Szarkowski y el MoMA postulan que cada fotografía es una superficie transparente o ventana a través de la cual la realidad misma le habla al espectador, al mismo tiempo que promueven un paradigma autoral-artístico tradicional para la fotografía: la transparencia fotográfica es común a todas las subjetividades y puntos de vista, por diversos que sean entre sí. El formalismo está cómodo en las

4 Este paso de Henri Bergson (2012: 68) contiene todos los ingredientes del mito: “[...] la reproducción absolutamente exacta de la naturaleza no está al alcance del hombre; no se obtiene más que por procedimientos mecánicos: la fotografía, la fonografía, etc.” La relación de Bergson con la fotografía y el cine, aunque difícil, se irá haciendo más compleja y matizada con el tiempo (Deleuze 2017: 121-172).

imágenes robadas a la cotidianidad, pues no cree que la representación fotográfica involucre relaciones de poder entre la cámara y sus objetos (Phillips 1982: 58). No entiende la preocupación por la sociedad como algo intrínsecamente político, sino como ingrediente básico de la esencia contemplativa de la fotografía (Szarkowski y Hermanson Meister 2017).

La pregunta que Rosler plantea a Szarkowski es: ¿desde qué posición habla alguien que fotografía las debilidades de la sociedad, las exclusiones sociales, sexuales, económicas y culturales que la constituyen, “tal como son”? En la actitud de los autores favorecidos por Szarkowski (Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand), Rosler (2004: 90) no ve compasión, sino “furia impotente disfrazada de sociología figona”.⁵ Las imágenes documentales tal como se configuraron en los años treinta, con los proyectos fotográficos del New Deal (Evans 2012; O’Neal 2017), “han devenido generalizaciones sobre la condición ‘humana’, la cual, por definición, no es susceptible de ser cambiada mediante la lucha”. A cambio, propone ir hacia una concepción “más abierta del arte, según la cual este arranca de las relaciones vividas y regresa a ellas” (Rosler 2004: 95-107).

Dadas estas coordenadas, es fácil imaginarse a Adorno y a Rosler del mismo lado. La concepción rosleriana de la imagen documental como mediación está cerca de la idea de Adorno que “nada social en el arte lo es de una manera inmediata, ni siquiera donde el arte lo ambiciona” (AOC 7: 299), y, en general, de la crítica de la objetividad artística sobre la que pivota *Teoría estética* (1970):

Las categorías de la objetividad artística van con la emancipación social donde la cosa se libera por su propio impulso de la convención y del control sociales. Las obras de arte no pueden conformarse con una generalidad vaga y abstracta, como el clasicismo. *La escisión y, por tanto, el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas es su condición. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido. Este se convierte en su materia, que ellas asimilan, y su ley formal no suaviza la escisión, sino que exige configurarla y hace de ella su propio asunto.* —La participación de la ciencia en el despliegue de las fuerzas productivas artísticas es profunda, y casi por completo desconocida; aunque la sociedad se introduce en el arte mediante métodos tomados de la ciencia, la producción artística no es científica, ni siquiera la de un constructivismo integral. Todos los hallazgos científicos pierden en el arte el carácter de literalidad: esto se conoce en la modificación de las leyes ópticas y de la perspectiva en la pintura, de las relaciones tonales naturales en la música. Si el arte asustado ante la técnica intenta mantener su sitio proclamando su paso a la ciencia, malinterpreta el valor de las ciencias en la realidad empírica (AOC 7: 305-306).

La tensión entre objetividad y forma artística no se resuelve a través de la técnica o del estilo. En este sentido, las aportaciones técnicas a las prácticas artísticas, entre

5 En los últimos tiempos, Frederick Gross (2012) ha tratado de repensar la relación de Arbus con este paradigma, reubicando su actividad fotográfica en el campo del panorama social. En diálogo con August Sander, Weegee, Walker Evans y Lisette Model, y contra el criterio de Szarkowski, Arbus sí habría cuestionado la naturalidad del retrato fotográfico. Lejos de ubicarse en una posición de superioridad con respecto a sus objetos (a menudo extravagantes, periféricos y marginales, aunque no exclusivamente), Arbus reivindica su condición subversiva, usando la cámara no para extraer el alma de sus rostros (su “conciencia desdichada”, dice Sontag invocando a Hegel), sino para arrojarle al espectador las contradicciones de su propia mirada. Sus retratos, en consecuencia, no son honoríficos ni represivos, y por tanto desbaratan esta dicotomía propuesta por Sekula (Gross 2012: 27). La crítica más influyente de la actitud de Arbus es de Susan Sontag (2016: 40-55). Para una mirada más empática, puede verse Butler 2004.

ellas la fotografía, no están exentas de una fisura constitutiva entre la forma y el contenido, o, en los términos de *Teoría estética*, entre la forma artística y lo que le es heterogéneo. Solo desde la figura de una fisura, o “entre”, es posible un conocimiento crítico-artístico. En “Transparencias cinematográficas” (1966), Adorno plantea que el realismo, cuando se toma como atributo natural del cine y la fotografía, participa de la conformidad con lo existente: primero, porque concibe la realidad como algo dado, en la línea del sentido común positivista; segundo, porque implica “la consolidación afirmativa de la superficie de la sociedad” (AOC 10/1: 313).

Adorno piensa que ninguna imagen de base fotográfica, por abstracta que sea, puede emanciparse del mundo de los objetos, y piensa el cine desde esa limitación ontológica, pero con la precaución de que la reproducción de los objetos no produce el mundo de nuevo, sino que trabaja a favor de las relaciones de poder realmente existentes. En un gesto que lo aproxima a Benjamin (2003), define el montaje como la “autocorrección de la fotografía” (AOC 7: 208), esto es, como autocrítica de las pretensiones de objetividad del paradigma fotográfico positivista.⁶ Se trata, en su opinión, de la mejor herramienta del “cine emancipado” para contrarrestar la sensación realista producida por la sucesión narrativa de las imágenes: solo reconduciendo la imagen hacia la escritura es posible sacar a la audiencia “del nexo de efectos inconsciente e irracional y ponerla al servicio de la intención ilustrada” (AOC 10/1: 314). Este montaje-escritura trata la música, la fotografía y el movimiento como un código que ha de ser leído como construcción, a la manera de Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, y no como continuidad orgánica (Maiso y Viejo 2006: 127-128). Con esto, no solo enriquece una posible teoría crítica de los materiales estéticos, sino que anticipa los ya mencionados “usos negativos de lo fotográfico”.

2. Los usos negativos de lo fotográfico

Para comprender estos usos, es necesario comenzar con una reflexión sobre la especificidad del medio fotográfico. Aunque se trata de una conversación con numerosas posiciones en disputa, el paradigma más influyente es el llamado “indicialista”, con exponentes tan diversos como Fox Talbot, Benjamin, Barthes (2009), Berger y Rosalind Krauss (1990) (Doane 2007, 2012). El indicialismo tiene dos grandes rasgos: el primero es que plantea una definición unitaria de la fotografía sobre la base de alguna cualidad común a todos los usos y prácticas de lo fotográfico. Más que pensar la identidad del medio desde el punto de vista de la diversidad de sus prácticas, tiende a concebir esta desde del punto de vista de aquella, lo plural desde el punto de vista de lo singular. El segundo es que ubica dicha singularidad en la relación de contigüidad física, aunque sea efímera y contingente, que la imagen fotográfica mantiene con su referente. Su esencia es inseparable de la “existencia previa de cosas cuyo rastro [las fotografías] no habrían de registrar sino pasivamente” (Rouillé 2017: 26). Al contrario que las técnicas pictóricas que producen sus objetos activamente (de acuerdo con la serie mano-pincel-lienzo), la fotografía sería una representación automática (serie objeto-cámara-fotografía). Sus imágenes son de la máquina, no de la mano. Ambos modos de inmediatez se potencian recíprocamente, de tal manera que, en palabras de

6 He tratado de profundizar en esta idea en mi artículo “El montaje como autocorrección de la fotografía. Notas sobre un aspecto fotográfico de la estética de Adorno” (*Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 11/12, 2020, en prensa).

Bazin (2017: 27), “la originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside [...] en su esencial objetividad”. La objetividad fotográfica resulta de su condición indicial-referencial, o lo que es igual, de su “retorno hacia el referente” (Zunzunegui 2010: 141).

Así planteada, la imagen como índice se diferencia de la imagen como símbolo, cuyo fundamento es una convención que no requiere de cercanía o parecido físico alguno (por ejemplo, cuando decimos que la balanza representa la justicia), y de la imagen como icono, cuya base es el parecido físico explícito entre la cosa y su representación. En palabras de Peirce, a quien habitualmente se atribuyen las bases filosóficas del indicialismo:

Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos [los índices], aquellos que lo son por conexión física (Peirce 1998: 5-6).

La fotografía es la afirmación de una existencia, por más que también lo sea de una separación, pues no existiría ni sería inteligible si el objeto bloquease el objetivo, impidiendo con ello el funcionamiento normal de la cámara. Adorno no plantea explícitamente la cuestión del índice, pero se ocupa de ella precisamente a través de los usos negativos de lo fotográfico. Según estos, la fotografía, aun cuando se concibe como proceso con identidad propia, permanece siempre abierta.

2.1. Fotografía y fonografía

Donde mejor se aprecia este problema es en los ensayos sobre el fonógrafo y la escritura musical: “Sobre *Anbruch*” (inédito), “La forma del disco” (1934), “Sobre la utilización musical de la radio” (1963) y “La aguja y el surco” (1965). Desde muy pronto, Adorno piensa que la investigación musical no debe olvidarse de los dos modos de escucha musical más extendidos: la radio y el disco. Ambos hacen accesible la música a la conciencia, alterándola al mismo tiempo que la reproducen: las condiciones materiales de la escucha son modificadas, pero la máquina no se impone a la música, sino que se adapta a ella, como si la respetara. Para explicar esto, Adorno plantea una analogía entre fonografía y fotografía similar a la idea de Felix Nadar de una “fotografía acústica” o “daguerrotipo sonoro” (Levin 1990: 32). Sin embargo, se trata de una conexión peculiar. Por un lado, el disco puede ser fielmente reproducido una y otra vez, cosa que la fotografía no puede replicar porque su referente está atado al espacio-tiempo de la contigüidad con la cámara. Puede copiarse, pero no puede repetirse. Por el otro, el disco y la fotografía se parecen en que ambos consisten en superficies bidimensionales: la fotografía recorta la tridimensionalidad, mientras que en el disco se pierde el aquí y ahora de la interpretación concreta.

El disco está lleno de surcos que, pese a ser ininteligibles a simple vista, sugieren una relación indicial de la grabación fonográfica con respecto a su referente. Las inscripciones remiten a algo real, lo cual significa que toda grabación es una cosificación (de la música en vivo en una superficie inscrita). Sin embargo, se trata de una cosificación con potencial para rescatar lo efímero a través de la relación que establece entre música y escritura, entre la grabación y su referente (AOC 19: 510). El surco del vinilo tiene la

condición de huella, cumpliendo por tanto con los criterios de Peirce, pero no necesita parecerse físicamente a su referente. Al contrario, lo indicial fotográfico es impensable sin dicha semejanza. Las huellas fotográficas necesitan de la significación social adicional que les otorga su parecido físico con el referente. La indicialidad musical y la fotográfica son, en resumen, diferentes (Levin 1990: 34), de lo cual Adorno concluye que existe una forma de indicialidad que es ilegible a primera vista sin dejar de ser, legítimamente, huella de un proceso a la vez creativo y reproductivo. Lo llamativo es que el disco sintetiza el principio de indicialidad mejor que la fotografía.

El interés de Adorno para la teoría de la fotografía radica en la idea de que las escrituras fonográfica y fotográfica se contaminan recíprocamente. Igual que los surcos del vinilo esperan a la máquina para ser experimentados, las huellas visuales en la placa fotográfica requieren de un sistema de mediaciones que revele su significación: la supuesta inmediatez del registro fotográfico no garantiza el realismo porque tras la imagen se esconde una naturaleza mixta. Esto implicaría, siguiendo a Adorno, que la naturaleza de la fotografía es cooperativa, no excluyente: tal como se ve en el montaje, que es su prolongación, contiene el germen de la colaboración con otros modos productivo-reproductivos. Contra la ortodoxia modernista de la especificidad del medio, lo indicial es mixto y solo cabe interpretarlo como mediación.

Levin (1990: 44) recuerda que Adorno diseñaba asiduamente sesiones musicales para la radio. Era sensible, por tanto, a las ventajas de la música grabada para alcanzar lo que denomina una “audición polifónica” (AOC 15: 407). Este modo de experiencia solo es posible desde el montaje musical, reescribiendo sonidos, introduciendo códigos y mediaciones técnicas. En consecuencia, la radio y las prácticas de registro musical no deben obsesionarse con imitar la música tal como se da en la sala de conciertos, sino que están capacitadas para dotar de movilidad y dinamismo al material musical que transmiten:

Las retransmisiones radiofónicas de la música tradicional, concebida en categorías de la ejecución en vivo, se basan en la sensación del “como si”, de lo inauténtico. La radio les imprime un carácter plástico que afecta a aquello por lo que la música se distinguía de las artes ópticas imitativas a la manera tradicional y de las de la palabra. Aún hace veinte años había un indicio palpable de ello. *La música radiofónica aparecía como sobre una cinta sonora, acompañada por un ruido continuamente deslizante. Producía el efecto de celuloide acústico sobre el que se hubiera impreso la música. Esto sugería sensiblemente que no se la percibiera a ella misma, sino su fotografía, mediada por un tercero.* Más aún que los cambios de dinámica y de timbre, la cinta sonora podía condicionar el efecto de neutralización al que se refiere el discurso sobre el regusto a conserva. La bidimensionalidad de emisiones radiofónicas más antiguas, su carencia de profundidad espacial, probablemente no la causa de manera meramente física la pérdida de armónicos que vibran a lo lejos, sino también las asociaciones que la cinta sonora conlleva, las cualidades figurativas que se graban con ella; de antemano parece excluir la tercera dimensión acústica (AOC 15: 380-381).

Por analogía, cabe pensar que para Adorno la experiencia estética es más potente cuando se reconoce su naturaleza mixta, es decir, cuando rige la organización plural de sus materiales. Si la imagen fotográfica es ya una mediación, y no una ventana transparente, es porque su potencia proviene de la reciprocidad con lo musical en el nivel primario de la conexión con el referente. A partir de estos elementos, el

pensamiento de Adorno permite tratar lo fotográfico como una práctica relacional que trasciende la bilateralidad huella-referente propia del indicialismo: al contrario que Peirce, para quien el modo de ser del índice es la contigüidad física con su referente, Adorno, iluminándolo desde la música, plantea lo indicial en términos más abiertos y menos restrictivos.

Desde este punto de vista, se entiende mejor que, según él, no sea justo culpar a la técnica por sus efectos estéticos: el cine puede promover la falsa reconciliación con lo real, ciertamente, pero si ocurre no se debe “acusar a las técnicas de montaje, sino que habría que buscar los medios técnicos para reparar el daño” (AOC 15, p. 403). La tecnofobia rechaza la cooperación y tiende a ser regresiva, estética y socialmente. Contrariamente, la técnica musical, con ayuda de una tecnología bien orientada, puede reparar las grietas que la restricción indicialista, en forma de realismo ingenuo y de apropiación ideológico-industrial del mundo, inflige en la experiencia visual contemporánea. Al reconfigurar su especificidad como esencialmente relacional, la música repara la fotografía: “subsana[r] mediante la técnica los desmanes de la técnica” (*durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte*) (AOC 15: 381). Adorno resalta esta vía en una reseña de la obra fotográfica de su ex-alumno Hans Glauber (1965). Este trabajaba desde 1963 en un proyecto con máquinas industriales, de cuyos resultados Adorno dice que:

Con gran tacto artístico mantienen el equilibrio sobre una estrecha cresta. Por un lado se elevan sobre el mero reportaje de cosas técnicas, sobre la fotografía de máquinas sin reflexión subjetiva. Por otro, *están completamente libres de todo romanticismo tecnológico; de la no rara inclinación al arte industrial, a revestir a las máquinas de un aura mágica, a base de crear ambientes por medio de la fotografía para arrancarles significados subjetivos. También están libres de la fatalidad que encierra la palabra alemana Gestaltung, así como del tozudo respeto positivista por los hechos.* El intento de hacer hablar a las máquinas solamente mediante un proceso de abstracción que, dejando a un lado todo lo accesorio, las reduce a su pura función, me parece fecundo también para el arte autónomo. Espero que estos trabajos tan originales también hayan producido en otros el mismo enérgico efecto que en mí (AOC 20/2: 551).

2. 2. Kafka, Benjamin y la fotografía

El segundo uso negativo de lo fotográfico puede localizarse en cartas y ensayos de Adorno donde la fotografía desempeña la función de abrir, más que de atrapar, la realidad que se trata de pensar. Un caso notable es la metáfora fotográfica que usa en una carta de diciembre de 1934 para describirle a Benjamin su primer encuentro con Kafka:

Bastará que traiga a colación mi primera tentativa de interpretar a Kafka, que se remonta a nueve años atrás —según ella, *la obra de Kafka sería una fotografía de la vida terrena desde la perspectiva de la vida redimida*, de la que únicamente aparece la punta del paño negro, no siendo la horrible óptica descentrada de la imagen sino la óptica de la propia cámara oblicuamente situada—, para demostrar nuestra coincidencia, aunque sus análisis van mucho más allá de esta concepción (Adorno y Benjamin 1998: 78).

Aunque no ha quedado rastro de este texto de 1925, cabe suponer que algo pervive en “Anotaciones sobre Kafka” (1942-53), donde abundan las referencias fotográficas: se menciona la imagen que el agrimensor K. ve en una posada al final de *El castillo*, en la que no consigue reconocer nada; se describe el terror que produciría una fotografía

en la que el modelo tuviera que permanecer eternamente en la misma postura (“la efimeridad perpetua es una maldición”); y se afirma que “la fuerza de las imágenes que Kafka evoca rompe a veces su capa aislante”, lo cual, a juicio de Adorno, es equiparable al efecto de “las fotografías a vista de pájaro de las ciudades destruidas por las bombas” (AOC 10/1: 231-233).

En la lectura adorniana de Kafka, la fotografía, ajena a la pretensión de objetividad, es una práctica de lo negativo vinculada con la distorsión de la vida en condiciones de regresión civilizatoria, así como con la posibilidad de pensar el mundo desde un lugar diferente a la catástrofe. La relación entre negativo y positivo a través del proceso de revelado no se entiende como algo mecánico, rutinario, sino como misterio: en principio, el negativo es la imagen tal como la luz la dibuja sobre la placa fotográfica. Sin embargo, las relaciones reales entre las cosas aparecen invertidas.⁷ El positivo es, por su parte, la imagen inteligible que comprendemos de un vistazo, un “mensaje sin código” (Barthes 1986: 13). Contra esto, Adorno sugiere que entre los momentos negativo y positivo de lo fotográfico se produce una tensión especial, una grieta por la cual puede introducirse el pensamiento, tal como las palabras se cuelan entre las imágenes de una película muda. Las novelas de Kafka son “textos de enlace, en vías de extinción, con el cine mudo (no es una casualidad que la desaparición de este haya coincidido prácticamente con la muerte de Kafka)” (Adorno y Benjamin 1998: 82). En esta línea, la mirada desde otra parte a la que Adorno se refiere (la “óptica de la propia cámara oblicuamente situada”), puede ayudar a pensar el mundo desde el punto de vista de su transformación. Gracias a que el positivo no es el resultado mecánico del negativo, sino que hay mediaciones entre ellos (técnicas, sociales, económicas, tecnológicas, pulsionales), es posible rehabilitar la metáfora fotográfica con fines críticos. La mirada del fotógrafo puede hacerse cargo de la otredad. Es capaz de reconocer algo más que lo que la cámara capta con la luz del aquí y ahora, de iluminar la realidad desde otro lugar.

Una tensión similar entre el aquí y ahora de la fotografía y la superación de sus límites se halla en la “Pequeña historia de la fotografía” de Benjamin, dando lugar a un diálogo sobre la fotografía alternativo que no es el de la destrucción del aura y la autonomía del arte. Más concretamente, en los pasajes donde Benjamin señala que la fotografía amplía la capacidad humana para la experiencia, constituyendo un espacio más allá de la conciencia humana (o inconsciente óptico):

La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, *el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen* (Benjamin 2004: 26).

Así planteada, cabe pensar una exactitud que no trabaje en favor de la reproducción de lo existente, una “fantasía exacta” (AOC 1: 312) que se atenga al material y lo reorganice más allá de cualquier previsión mecánica. Esta fantasía tiene su sede en la tensión entre negativo y positivo, donde solo cabe reconocer que ni uno ni otro pueden anular la tensión entre realidad y sentido inherente a cualquier representación. Esta idea se halla, entre otros lugares, en *Minima moralia* (1951):

7 De ahí que Marx, entre otros, también concibiera la ideología como una cámara oscura. La cámara es, desde este punto de vista, un “aparato que convierte las relaciones reales en enigmáticas y secretas” (Kofman 1975: 34).

El instante fugaz puede revivir en el murmullo del olvido solo con recibir el rayo de luz que lo haga destellar; querer poseer ese instante es ya perderlo. [...] *sucede como en las fotografías ávidamente tomadas durante el viaje, en las que aparecen dispersos por el paisaje como trozos suyos que nada vieron de él, arrancándole como recuerdos las vistas caídas en la nada del olvido* (AOC 4: 117).

La fotografía, en sentido positivista, sustituye el viaje por pedazos puntuales del mismo, pero se muestra incapaz de apresar la experiencia de la transitoriedad. Sin embargo, el trabajo fotográfico de las vanguardias presenta otra manera de reflejar aquellos aspectos de la realidad que sabemos no pueden captarse con medios tradicionales sin petrificarlos.

2. 3. Fotografía, surrealismo y shock

La idea de un reflejo negativo de la realidad enlaza con las prácticas artísticas del surrealismo y el papel del shock en la fragmentación moderna de la experiencia (Weber Nicholse 1999: 54-57). La lectura de Adorno es que las imágenes surrealistas no son oníricas (“así no se sueña, nadie sueña así”), sino capturas de los procesos de cosificación de la experiencia urbana (AOC 11: 100). Su potencial es inseparable de los procesos de transformación social de entreguerras; su fuerza, incluso si la calidad de las obras es discutible, está en la capacidad de recoger los elementos arcaicos de las ciudades europeas y de mostrar cómo emergen con sentido renovado en el momento de su declive.

Esto explica la atractiva impersonalidad de las fotografías de Charles Marville y, sobre todo, Eugène Atget: en muchas de ellas, la ausencia de figura humana opera como testimonio en negativo de la violencia que caracteriza la evolución destructiva de la vida urbana. Adorno puede decir, enlazando con el apartado anterior, que “los gestos perpetuados en Kafka son algo momentáneo petrificado. Como en el surrealismo, el shock se lo causan al observador unas fotografías antiguas” (AOC 10/1: 231). El shock, convertido en un ingrediente básico de la vida cotidiana, también ocurre en el encuentro fotográfico con el pasado más reciente, que incluso en lo más cotidiano aparece como algo extraño. Tal como señala en “Retrospectiva del surrealismo” (1956), en las imágenes surrealistas:

lo olvidado se revela cósmico, muerto, como aquello que el amor quería propiamente hablando, aquello a lo que él mismo quiere asemejarse, aquello a lo que nos asemejamos. *El surrealismo es afín a la fotografía en cuanto despertar petrificado*. Sin duda son *imagenes* lo que cosecha, pero no las invariantes, sin historia, del sujeto inconsciente, que la concepción convencional querría neutralizar, sino históricas, en las cuales lo más interno del sujeto se hace consciente de sí mismo como lo exterior a él, como imitación de algo socio-histórico (AOC 11: 102-103).

Ningún método garantiza el despliegue de este potencial. La chispa se enciende en el trato con el material concreto, así que cuando este se relaja el resultado puede volverse rutinario. Por eso:

De la fotografía y del cine conocemos el efecto de lo moderno anticuado, lo cual, originariamente empleado por el Surrealismo a modo de shock, se ha degradado desde entonces a diversión barata de aquel cuyo fetichismo se adhiere al abstracto presente (AOC 14: 45).

En resumen, en el shock surrealista la objetividad es afirmada como distorsión: lo cotidiano aparece como extraño, lo extraño como cotidiano. Al salvar lo anticuado, al componer naturalezas muertas y *collages* con aspectos imprevistos e inconexos de la vida cotidiana, aborda aquellas dimensiones de la vida a las que la realidad social ha dado la espalda: el surrealismo mira las cosas desde el punto de vista de su caducidad y explota el encuentro con las cosas inútiles, incluida la vieja conciencia humana. Como en un negativo que hay que revelar una y otra vez, el surrealismo capta cómo la vida, en condiciones capitalistas, renuncia a lo que la hacía significativa.

En este punto, Adorno no está lejos de la idea de Benjamin y Kracauer de que la fotografía y el cine son los medios característicos de la fragmentación moderna de la experiencia. Al vincular la fotografía no con la quietud del instante decisivo, sino con el shock, redobla la apuesta por la afinidad estructural entre los medios de base fotográfica y la sociedad moderna. El matiz es que, más que de una afinidad sintáctica entre la “fotografiabilidad”, el montaje y la fragmentación como condiciones de posibilidad de los fenómenos, tal como plantea Kracauer (2008), para Adorno se trata casi de una emergencia: como se ha vuelto imposible experimentar estéticamente en un sentido contemplativo y desinteresado (y no hay por qué sentir nostalgia al respecto), es necesario buscar las oportunidades críticas en otro modo de relación con los objetos. Este es el papel del surrealismo.

Adorno entiende el shock fotográfico surrealista como las novelas de Kafka, es decir, como enlace con otras imágenes que, al asociarse, nos dan la oportunidad de una comprensión extrañada, desnaturalizada, pero potencialmente crítica, del presente (Weber Nicholzen 1999: 57). Más que generar huellas de su referente, Adorno parece pensar que esta práctica fotográfica es capaz de percibir rastros de realidad inesperados, ambiguos, ininteligibles para el pensamiento científico estandarizado, pero inequívocamente valiosos para una teoría crítica de la sociedad.

2. 4. Fotografías de la infancia

La última estación de este recorrido son los textos que Adorno dedica al libro póstumo de Benjamin *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932-34). Menos nítida y más accidental que las anteriores, dicha reflexión se entrevé en pasos como este:

Las fotografías de cuento de Infancia en Berlín hacia 1900 no solo son ruinas vistas desde la perspectiva de pájaro de la vida largamente perdida, sino también instantáneas del aéreo país que aquel aeronauta tomó mientras animaba a sus modelos a guardar un silencio cordial (Adorno 1995: 75).

Es conocida la importancia que Adorno daba a las imágenes de pensamiento (*Denkbilder*) de Benjamin, en particular a sus recuerdos infantiles. Cabe pensar que uno de los motivos es la productividad de la metáfora fotográfica para reconstruir el tejido experiencial en un contexto en el que ya no era viable seguir confiando en la objetividad de la imagen-máquina. Tal como ha mostrado Jennings (2009), algunos fragmentos autobiográficos de Benjamin están contruidos bajo el modelo de la fotografía. En concreto, “Galerías”, del que Benjamin decía que se trataba de su texto más autobiográfico:

Desde que yo era niño, las galerías han cambiado menos que todas las demás habitaciones. Pero, aunque aún se encuentren muy cercanas a mí no es tan solo por

esta condición, sino más bien a causa del consuelo que su realidad inhabitable tiene para quien nunca se ha adaptado a la condición del habitar. En ellas está el límite propio de la morada berlinesa. [...] Bajo su protección, lugar y tiempo se encuentran a sí mismos y se unen al fin el uno con el otro. Ambos yacen ahí puestos a sus pies (Benjamin 2010: 239).

Estos fragmentos hacen red con otros en los que Benjamin presenta los fundamentos de una posible organización infantil de la experiencia. Por ejemplo, “La calle torcida” y “La luna”, ambos de la misma época:

En la piscina me contrariaba sobre todo el ruido de voces, que se mezclaba con el zumbido de las cañerías. Se escuchaba ya desde el vestíbulo, en donde había que adquirir la entrada. Atravesar su umbral significaba despedirse del mundo superior. Luego ya nada podía protegerte de la masa de agua que había dentro. Era el espacio de una diosa bizca que quería acogernos en su pecho y anegarnos en sus frías cámaras, hasta que allá arriba ya no hubiera nada que pudiera recordarnos (Benjamin 2010: 240).

Así que cada sonido y cada instante se presentaba ante mí como si fuera un doble de sí mismo (Benjamin 2010: 244).

La estructura fotográfica del relato de Benjamin tiene que ver con la separación entre la galería y el mundo, entre los espacios oscuros y húmedos del mito y la actitud supuestamente ilustrada, positivadora, de los adultos. Como en la experiencia de los primeros fotógrafos, el deseo de captar las imágenes solares implica un cierto aislamiento del mundo bajo la oscuridad de una tela, que Benjamin (2010: 237) rememora como experiencia de pasar los veranos “a la sombra de un toldo”. De esta manera, lo relevante para la memoria no es lo que está derecho, iluminado, positivado, sino lo que queda en sombra, invertido, humedecido por la solución química potencialmente reveladora. La experiencia de la galería, que hace las veces de síntesis de la infancia, solo es accesible para una mirada sensible a lo sombreado.

Estos fragmentos muestran a un Benjamin cuyo pensamiento, sin dejar de lado lo fotográfico, persigue atrapar el mundo por una vía diferente a la de la cámara. Lo que está en juego en estas “fotografías de cuento” con “perspectiva de pájaro” es la posibilidad de hacerse cargo de la transitoriedad del mundo sin necesidad de congelarlo violentamente en el pensamiento o en la instantánea. En *Infancia en Berlín*, igual que en la carta de Adorno sobre Kafka, la fotografía no es entendida como “momificación del cambio” (Bazin 2017: 29). Al revés, es un recordatorio de lo fácil que es caer en la tentación de convertir la crítica bien en un asunto de cercanía con los hechos, como le ocurre al indicialismo, bien de hallar un “punto de vista objetivo” del que el supuesto automatismo del proceso fotográfico sería paradigmático.

Según Jennings (2009: 319-320), “Galerías” conecta con algunos textos juveniles de Benjamin sobre Baudelaire (1921-22) en los que lo fotográfico desempeña una función central. En ellos, la metáfora de la cámara se usa en términos que recuerdan a los de la carta de Adorno sobre Kafka:

Comparemos el tiempo con la persona de un fotógrafo: nuestro tiempo terreno con *un fotógrafo que registra la esencia de las cosas. Pero en virtud de la índole que es propia de ese tiempo terreno y su aparato, lo que obtiene ahí, sobre la placa, no es sino el negativo de la*

esencia, tal como el tiempo muestra la verdadera esencia de las cosas, la verdadera esencia tal como es. [...] Ahí está Baudelaire: tampoco él tiene ese agua de vida en que estas placas deberían bañarse para mostrar la imagen verdadera. Pero él, y solamente él, puede leer esas placas con el infinito empeño de su espíritu. Solo él puede conseguir, desde el negativo de la esencia, cierto barrunto de lo que es su imagen. Y sin duda a partir de ese barrunto habla el negativo de la esencia en la totalidad de sus poemas (Benjamin 2017: 175).

El negativo aparece en estas líneas como presentimiento de un positivo posible: el revelado es un proceso poético, no solo químico. Aunque Benjamin concede a la fotografía la capacidad de captar la esencia de las cosas, el movimiento que dibuja entre el positivo y el negativo tiene, como en Adorno, la forma de una dislocación. Como las palabras de Kafka entre los planos de una película muda, por sus grietas se cuele la posibilidad de lo otro. Y como ya no es una superficie neutral sobre la que la luz dibuja por sí misma los contornos de los objetos, a este negativo no le corresponde un positivo mecánico, automático: ambos se relacionan entre sí como en un campo de fuerzas. Quizá esta sea la mejor imagen para describir los usos negativos de lo fotográfico en la obra de Adorno.

Para concluir, y sin minimizar los desacuerdos, está justificado afirmar que tanto Benjamin como él aportan ideas valiosas a la reflexión fotográfica diferentes a las de las guerras del aura. Sobre las bases señaladas (Kafka, el surrealismo, las imágenes de *Infancia en Berlín*), es posible pensar su correspondencia en términos de reciprocidad, no solo de confrontación. Benjamin pensaba que sus miniaturas berlinesas podían leerse como instantáneas de una “esperanza en el pasado” (Szondi 2016). En ellas, los momentos congelados de la infancia no aparecen rígidos, inflexibles, sino abiertos, cargados de potencial. Estas palabras-imágenes fotográficas, más que fijar en la memoria un tiempo pasado que nunca volverá, descongelan la esperanza para hacer frente a la catástrofe. Es lo que Adorno más admiraba de ellas.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1995. *Sobre Walter Benjamin*. Trad. C. Fortea. Madrid: Cátedra.
- . 2003-2014. *Obra completa* (20 vols.). Varios traductores. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. y Benjamin, W. 1998. *Correspondencia, 1928-1940*. Trad. J. Muñoz y V. Gómez. Madrid: Trotta.
- Barthes, R. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- . 2009. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. J. Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. 2004. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Trad. A. Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bazin, A. 2017. *¿Qué es el cine?* Trad. J. L. López Muñoz. Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. A. E. Weikert. México D. F.: Ítaca.
- . 2004. *Sobre la fotografía*. Trad. J. Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos.
- . 2010. *Obras, IV/1*. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- . 2017. *Obras, VI*. Madrid: Abada. Trad. A. Brotons Muñoz.
- Bergson, H. 2012. *Lecciones de estética y metafísica*. Trad. M. Tabuyo y A. López. Madrid: Siruela.

- Buck-Morss, S. 2011. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de investigación social de Frankfurt*. Trad. N. Rabotnikof. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Burgin, V. 1986. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Londres: Macmillan.
- Butler, J. 2004. "Surface Tensions: On Diane Arbus". *Artforum*, vol. 42, núm. 6: 119-124.
- Comte, A. 2012. *Física social*. Trad. J. Goberna Falque. Madrid: Akal.
- Costello, D. 2018. *On Photography: A Philosophical Inquiry*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Crary, J. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Trad. F. López García. Murcia: CENDEAC.
- Deleuze, G. 2017. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.
- Doane, M. A. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, núm. 1: 128-152.
- Doane, M. A. 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Trad. Cálamo y Cran. Murcia: CENDEAC.
- Evans, W. 2012. *American Photographs*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Fontcuberta, J. ed. 2010. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. 2017. *La fotografía como documento social*. Trad. J. Elias. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, M. 2009. *El imaginario fotográfico*. Trad. S. Gewinner y M. Solares. México D. F.: Serieve.
- Gross, F. 2012. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- Gubern, R. 1974. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Hansen, M. B. 2008. "Benjamin's Aura". *Critical Inquiry*, vol. 34, núm. 2: 336-375.
- . 2011. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Horkheimer, M. 1989. *Gesammelte Schriften, 13: Nachgelassene Schriften 1949-1972*, Frankfurt/M: Fischer.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. J. J. Sánchez. Madrid: Trotta.
- Hurm, G., Reitz, A. y Zamir, S. eds. 2018. *The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age*. Londres/Nueva York: I. B. Tauris.
- Jay, M. 1988. *Fin-de-siècle Socialism and Other Essays*. Londres/Nueva York: Routledge.
- . 2017. *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*. Trad. M. Iribarren. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Jennings, M. W. 2009. "The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin's Berlin Childhood". *Paragraph*, vol. 32, núm. 3: 313-330.
- Kofman, S. 1975. *Cámara oscura. De la ideología*. Trad. A. Leroux. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Kracauer, S. 2001. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Trad. J. Hornero. Barcelona: Paidós.
- . 2008. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Trad. L. S. Carugati. Barcelona: Gedisa.
- Krauss, R. y Michelson, A. eds. 1978. *October*, vol. 5 (Photography: Special Issue).

- Krauss, R. 1990. *Lo fotográfico. Por una teoría de los encuentros*. Trad. C. Zelich. Barcelona: Gustavo Gili.
- Levin, T. Y. 1990. "For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproduction". *October*, vol. 55: 23-47.
- Maiso, J. y Viejo, B. 2006. "Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 52: 121-129.
- Newhall, B. 2002. *Historia de la fotografía*. Trad. H. Alsina. Barcelona: Gustavo Gili.
- O'Neal, H. ed. 2017. *A Vision Shared: A Classic Portrait of America and its People (1935-1943)*. Göttingen: Steidl.
- Peirce, C. S. y Houser, N. ed. 1998. *The Essential Peirce, vol. 2 (1893-1913)*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ramírez, J. A. 1981. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Rosler, M. 2004. "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental". Pp. 70-125, en J. Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Trad. E. Llorens Pujol. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rouillé, A. 2017. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Trad. L. González Flores. Ciudad de México: Herder.
- Sontag, S. 2016. *Sobre la fotografía*. Trad. C. Gardini. Barcelona: Debolsillo.
- Szarkowski, J. y Hermanson Meister, S. eds. 2017. *Arbus, Friedlander, Winogrand: New Documents, 1967*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Szondi, P. 2017. *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Weber Nichol森, S. 1999. "Adorno, Benjamin and the Aura: An Aesthetics for Photography". Pp. 41-65, en M. O'Neill (ed.): *Adorno, Culture and Feminism*. Londres: SAGE.
- Yacavone, K. 2017. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Trad. N. Molines. Barcelona: Alpha Decay.
- Zamora, J. A. 2009. "El joven Th. W. Adorno y la crítica inmanente del idealismo: Kierkegaard, Husserl, Wagner". *Azafra. Revista de filosofía*, vol. 11: 45-72.
- Zunzunegui, S. 2010. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno

Do not participate. Theodor W. Adorno's idea of commitment in artwork

Antonio Flores Ledesma*

Resumen

Theodor W. Adorno ha sido siempre criticado por sentir una especial inclinación hacia el “arte moderno” frente a las corrientes de arte comprometido afines a los movimientos emancipatorios de izquierda. Sin embargo, el presente trabajo considera que el “compromiso de la obra de arte” (como algo que se da “en” la obra de arte) es consecuencia directa del pensamiento estético de Adorno. El contenido político de las obras de arte es inseparable de su forma y del modo en que se relacionan con el mundo social desde su autonomía. El resultado es la generación de un espacio político para el arte nunca explicitado por Adorno pero latente en toda su obra, que ayuda a comprender mejor el compromiso político del autor y el papel que otorgaba al arte en el proceso emancipatorio.

Palabras Clave: Compromiso, Emancipación, Obra de arte, Praxis, Intención.

Abstract

Theodor W. Adorno has always been criticized for feeling a special inclination towards “modern art” in the front of the committed art currents related to the leftist emancipatory movements. However, the present work considers that the “commitment of the artwork” (as something that occurs “in” the artwork) is a direct consequence of Adorno’s aesthetic thought. The political content of artworks is inseparable from their shape and the way they relate to the social world from their autonomy. The result is the generation of a political space for art never explicitated by Adorno but present in all his work, which helps to better understand the author’s political commitment and the role he gave to art in the emancipatory process.

Keywords: Commitment, Emancipation, Artwork, Praxis, Intention.

Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho.

Th. W. Adorno

El mayor desencuentro que tuvo Theodor W. Adorno en su biografía, tanto en su experiencia vital como en la teoría, fue sin duda la política. De toda la teoría marxista, tal vez la producción de Adorno sea la menos *explícitamente* política. Al menos desde un punto de vista del compromiso político con un programa emancipador

* Universidad de Granada, España. a.floresledesma@gmail.com
Artículo recibido: 28 de abril de 2020; aceptado: 5 de octubre de 2020

concreto, adscrito a un movimiento práctico *concreto*. Pero esto no excluye la política de su pensamiento. Adorno estaba comprometido con una forma no tiránica, no totalizadora, no sistemática, de conocimiento. Eso le obligaba, en conciencia, a no enunciar afirmativamente, a no declarar la esencia del mundo, por imposible. Con el arte sucede lo mismo, pero este silencio, el modelo adorniano de pensar el arte, no excluye el discurso político en el arte: al contrario, su lienzo está *tejido* completamente de discurso político, y lo manifiesta como más fuerza que cualquier consigna (sólo que no lo hace como la política práctica quisiera). Lo que se pone en tela de juicio es el modo del compromiso del arte, el modo de su manifestación. Esta postura, tal vez poco clara en los escritos de Adorno, se encuentra en el centro de su reflexión sobre el arte y su contenido político, y es un punto de partida de toda la reflexión crítica y emancipadora del frankfurtiano.

El marxismo y el arte: una tradición

La relación del arte con su medio social –con las condiciones materiales de su producción–, no es la misma que la relación concreta del arte con los individuos. Está determinada por el medio, por las condiciones materiales y por las condiciones ideológicas, simbólicas, que complementan, pero no es lo mismo aquello que cada uno quiera que el arte sea, que aquello que *en realidad* el arte *es* (teniendo presente la indefinición palmaria de ese “es”). Esto remite directamente a la instrumentalización del arte. El uso político del arte como programa consciente e intencional se hace fuerte a partir de la Revolución Francesa. El primero que dijo que la literatura es un reflejo de la sociedad fue el conservador francés Louis de Bonald en 1806 en el libro *Du style et de la littérature* (Drew Egbert 1981: 33). Al decir esto se abre la puerta no sólo a reflejar la realidad en el arte, sino a representar en el arte lo que se quiere que la realidad sea. Esto resulta controvertido al hablar, por ejemplo, del género utópico, de larga tradición mucho antes de la Revolución Francesa y con una carga política fuerte. La diferencia se encuentra en que con la Revolución el arte se inserta en el centro de la lucha política, pasa a primer plano el conflicto cultural. Al instrumentalizar el arte no sólo se está diciendo lo que la sociedad *es* según quien lo produzca, sino lo que la sociedad *sea*, modificando el imaginario colectivo a través del arte (y la prensa, y la escuela, etc.). Con el surgimiento de programas políticos radicales aparece el problema político del arte y el problema del arte político. Es decir, en qué medida el arte participa directamente de las luchas políticas materiales de su época, y en qué medida se le puede hacer participar. Se asume que si se busca una transformación radical de la sociedad –una *revolución*– todo tiene que formar parte de esa transformación. Pero, sobre todo, lo que aparece es la demarcación de los espacios del arte dependiendo de la tendencia dentro del espectro político.

Las posiciones, a grandes rasgos, que pueden tener tanto el arte como sus críticos mantienen el eje “izquierda” y “derecha” con el significado tradicional establecido tras la Revolución Francesa, así como por la posición externa-interna de la obra de arte respecto a la sociedad, es decir, su autonomía o heteronomía. Una tendencia heterónoma, que ponga reglas al arte, *tiende* a ser dirigista; frente al dirigismo, estaría el *autonomismo*. Por otro lado, por lo general a la opción política de izquierda se suele considerar *politizadora* del arte, y a la derecha *estetizadora* de la política. Adorno se encontraría a la izquierda a favor del autonomismo, pero no por ello es un *politizador* del arte, al menos en el sentido tradicional de izquierdas. Del mismo modo, las

tendencias que giran en torno a *l'art pour l'art* son autonomistas, y su posición política indiferentista las suele poner del lado de la derecha como cómplice, pero eso no lo hace *políticamente* de derechas (por muy estetizador que sea). Lo interesante es el modo en que se ha relacionado desde la izquierda con su programa político cuyo centro es la emancipación del ser humano. Nunca está de más recordar que el origen de la izquierda contemporánea se encuentra en la Revolución Francesa, cuyo lema era “libertad, igualdad, fraternidad”, pero no para unos pocos, sino para toda la humanidad –aunque ella pasara por encima de Haití y Olympe de Gouges–. Ese es el centro del compromiso político en la izquierda (y el mismo que se aplica al arte).

Donald Drew Egbert propone tres temas centrales a la hora de investigar la relación entre el arte y la izquierda, a saber:

[1] estudiar las teorías artísticas de los comunistas y otros radicales, para ver las relaciones existentes entre tales teorías y la sociopolítica que posiblemente les correspondan [...] [2] las actividades sociales y políticas de los artistas socialmente comprometidos [...] [3] la determinación de la naturaleza y valor de los efectos de tales teoría artísticas y de las creencias y acciones sociopolíticas sobre las obras de arte creadas por artistas socialmente comprometidos (1981: 22).

Para el pensamiento marxista, estos tres elementos se suelen encontrar entremezclados, y tienen que ser leídos como un todo; Drew Egbert lo reconoce, pero necesita esta división para hacer una crítica funcional. Sucede lo contrario en el texto de Benjamin “El autor como productor” [1934], donde se hace patente que estos elementos son inextricables. En el texto enfrenta la dicotomía tradicional entre tendencia y calidad de la obra, entre el problema de las exigencias de la tendencia (política) al autor sobre las obras y los perjuicios que genera y, al contrario, los problemas de la falta de tendencia de una presunta obra de calidad (Benjamin 1998: 118). Esto es algo que ya estaba en Engels: en la dicotomía se pone *de parte de la obra*, cuando dice que “cuanto más ocultas permanezcan las opiniones de un autor, tanto mejor para la obra de arte” (2003: 233). Para Engels, lo que se conoce como *Tendenzliteratur*, literatura de tesis o *programática*, resulta conflictivo para la calidad de la obra de arte que la tendencia política se explicita. No es necesario exigir o mostrar tendencia porque en la propia calidad de la obra de arte ya va la realidad social de la época. La reacción de Engels ante la tendencia a favor de la calidad es una reacción débil, pero mantiene la dicotomía. Benjamin se asienta en esa debilidad de Engels para romper con este problema al afirmar que “la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia* literaria” (Benjamin 1998: 118, *cva. org.*). No hay dicotomía alguna. La relación se establece, como para Adorno, en el interior de la obra de arte, en la relación entre contenido y forma. La innovación de Benjamin respecto al problema está en la siguiente pregunta que se hace: “¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de una época?” (1998: 119). Habla de literatura, pero es aplicable a otras artes. Benjamin lo relaciona con la técnica de producción artística, porque es esta la que establece el progreso o retroceso dentro de la tendencia artística, y se relaciona de forma directa con la producción de la época. El ejemplo más claro está en su lectura del cine en el contexto de la reproductibilidad técnica, pero en este caso se centra en la prensa, como forma de apegar la escritura no a la educación sino a la formación técnica, “vitalizar” la literatura o “literalizar” las

condiciones de vida (Benjamin 1998: 122).

Política, producción artística y condiciones de vida, va todo unido. Esto lo enlaza directamente con el trabajo, y la relación entre arte y trabajo, que remite a Marx, aunque el arte, como dice Sánchez Vázquez, no se encontraría bajo el mismo régimen de alienación que el resto del trabajo. A pesar de su interés por el arte, Marx no dejó ningún texto sólido o completo sobre el mismo, y su *opinión* está repartida principalmente en cartas y entresacada del problema de la división del trabajo y el valor de la mercancía. Como dice Francisco Fernández Buey, es difícil basar en estos pocos textos una “estética marxista”, por lo que “es preferible a todos los efectos hablar de teoría o reflexión marxiana sobre arte y literatura o, aún más sencillamente, de las opiniones de Marx al respecto” (1984: 35). En Marx hay un desarrollo irregular de las opiniones estéticas porque no parece hacer depender al arte directamente de las condiciones materiales de producción: la cultura en general se encuentra en la superestructura, y da la impresión de que a medida que más se sube en el edificio, más independiente *parece ser* el desarrollo de sus contenidos. Marx no es capaz de relacionar las obras de arte con la realidad social a pesar de que sí lo hace con obras puntuales *para su momento histórico concreto*—porque es lo que prescribe el materialismo dialéctico—, pero no escapa de ahí—así su perplejidad sobre la pervivencia del arte griego—. Contempla el fenómeno artístico desde la autonomía romántica por formación. Para Fernández Buey es un defecto de lo *revolucionario* de su pensamiento: “en los comienzos se intenta dar respuesta a temas o problemas considerados esenciales y, como no se puede decir todo de todo, se dejan a un lado temas ya tratados por otros o difícilmente abordables sin estudios particulares” (1984: 43).

Para Adolfo Sánchez Vázquez ocurre lo contrario. Aunque haya que desgarnar el pensamiento estético de Marx poco a poco de sus escritos de economía política, sí hay un aporte específicamente estético que “consiste en haber puesto de relieve que la estética, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y la creación de un mundo de objetos humanos” (Sánchez Vázquez 2005: 21). Según él, en Marx la creación artística y el gusto estético son uno de los vértices sobre los que descansa la forma específicamente humana de estar en el mundo, su naturaleza, y, en la línea de Schiller, la forma de saltar del reino de la necesidad al reino de la libertad. El arte cumple una función en el proceso de humanización del ser humano mismo, el lugar donde se objetiviza, se realiza como fin (Sánchez Vázquez 2005: 23-24). El ser humano sólo existe en la medida en que se refleja, se objetiva, en la reciprocidad sujeto-objeto. Todo es fruto del trabajo humano, pero dentro del universo de los objetos humanos generados por el trabajo humano los del arte son los objetos más elevados. Las herramientas expresan la objetividad inmediata del ser humano, el arte expresa su esencia (Sánchez Vázquez 2005: 35). Esto se debe a que el arte no se encuentra sostenido por la necesidad, sino que la trasciende, pertenece ya al reino de la libertad. El problema se encuentra cuando el arte se enajena, cuando se convierte en mercancía, y sobre todo más específicamente para Sánchez Vázquez cuando cae bajo la forma del mercado capitalista (2005: 61). Esto es algo que Fernández Buey relaciona más con la mercantilización de la fuerza de trabajo del artista que con el arte mismo (1984: 44). En este caso, al igual que con el trabajo físico, en ese momento *crítico* en que las contradicciones sociales abren la puerta a la reflexión emancipadora es cuando para Marx se puede reconocer y alentar a “*nuestro buen amigo Robin Goodfellow, el viejo topo*

que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución” (Marx cit. Fernández Buey 1984: 45, cva. org.).

El panorama histórico que deja el desarrollo político práctico de la izquierda marxista revolucionaria llega al Adorno de los años 60 y de *Teoría estética* con una disposición fija: a pesar de los reparos iniciales de Engels, la izquierda marxista toma el camino del arte de tendencia –políticamente concreto, claro, programático, *de tesis*– porque entiende, a partir del momento de la “revolución mundial socialista”, que los esfuerzos emancipadores se tienen que poner en marcha en todo lo humano. Se aparca la tendencia de *l’art pour l’art*, del arte puro, el arte que quiere existir sin implicar, porque, dado que el arte está condicionado materialmente por la sociedad, ignorar esto es ponerse de parte de la sociedad opresora –no sólo del lado de la derecha política sino también del lado del mercado, de la industria cultural–. El arte para la izquierda marxista tiene que ser comprometido porque *está comprometido*. Adorno elabora su concepción del arte y de su participación (política) en la sociedad desde bases netamente marxistas, pero se distancia desde el principio de la tradición que establece la *realpolitik* revolucionaria, que en su momento había dividido al marxismo en pleno. Adorno se enmarca dentro de unas coordenadas emancipatorias revolucionarias, pero independiente de la práctica política de su tiempo siempre a la sombra de la Unión soviética. Por eso, su mirada se centra en la propia producción cultural *bajo* el capitalismo, independientemente del signo político que la sostenga (colectivo o autoral), y de la revisión de la forma en que se sitúa el arte –y los artistas– bajo el capitalismo será de donde Adorno saque su idea de compromiso.

Los carneros de Sartre (y Brecht) y las ovejas de Valéry

En su artículo “Compromiso” [1962/1965] –tardía respuesta a *¿Qué es literatura?* [1948] de Jean-Paul Sartre–, Adorno enfrenta lo que llama las dos “posturas frente a la objetividad” (2003: 393). El foco de su crítica se centra principalmente en Sartre, Brecht y Valéry, y su práctica artística en relación al medio (político) en el que se sitúa; sin embargo, remite al mismo problema teórico que nace en Engels, y que Benjamin quiso actualizar. En esa dos posturas frente a la objetividad (*sui generis*, frente a lo real, al conocimiento del mundo, y a la forma de moverse en él y con él), Adorno distingue el arte comprometido, un arte de *tendencia* –aunque aquí Adorno se oriente directamente al arte de la izquierda política (la tradición *engagée*)–, de *l’art pour l’art*, como una oposición que se da de forma natural en el medio social en el que se sitúa y al que expresamente se refiere Sartre en su obra:

cada una de las dos alternativas se niega a sí misma al tiempo que la otra: el arte comprometido porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte niega la diferencia con respecto a ésta; la de *l’art pour l’art* porque con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su *a priori* polémico (Adorno 2003: 394).

La postura de Adorno reproduce su crítica a la doble condición del arte en contraposición a estas teorías del arte, en esa oposición entre lo que entiende como el carácter del arte tanto como “hecho autónomo” y como “hecho social” (1971: 15), un conflicto dialéctico del cual la obra de arte no se puede desprender (al menos, no sin perder su naturaleza). Adorno presume sutilmente de complejidad frente a la

simplificación de la comprensión del arte de estas dos posturas: “la tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes se desvanece entre estos dos polos” (2003: 394). Por un lado, quienes hacen partícipe al arte completamente de la vida social eliminando su autonomía; por otro, los que se refugian en la autonomía *divorciando* al arte de la vida social. Adorno se establece en una división que forma parte de la discusión pública, pero asume que no se puede dividir el arte sólo entre “los carneros de Sartre y las ovejas de Valéry” (2003: 394). Es un modelo satisfactorio para el análisis que hace, entre la presunta combatividad de un arte *bien orientado* políticamente y la presunta pasividad de un arte indiferente a la política, pero no es capaz de albergar todo arte.

Los denominados artistas comprometidos condicionan intencionalmente el arte respecto al fin del compromiso, una *segunda naturaleza*, olvidando que el arte es transformador de suyo. Implican al arte heterónomamente en la sociedad. De hecho para Adorno, a diferencia de Benjamin, una tendencia política “correcta” no lleva necesariamente una tendencia literaria (artística), y hay una carencia de sustancia por cualquiera de sus vertientes porque “incluso las mejores intenciones suenan falsas cuando se las advierte, y más aún cuando se las enmascara con esa finalidad” (Adorno 2003: 405). Se crea una contradicción que desequilibra las obras de arte. Para Adorno, “la función social del discurso del compromiso se ha vuelto un poco confusa” (2003: 395). Mientras que Adorno relaja las posiciones, Sartre se reduce a la tendencia, y quien no está de lado del compromiso político concreto, que para Sartre es estar del lado del progreso de la humanidad en todo momento, es un enemigo. Sartre otorga al escritor la capacidad de decidir sobre su obra, de ser aliado o enemigo del progreso humano, como un creador omnisciente y total dominador de su obra, y no se da cuenta que en “el mismo arranque de toda obra de arte confronta también al escritor, por libre que sea él” (Adorno 2003: 397). Sartre quisiera identificar el compromiso con la propia condición humana, con la idea de que uno se compromete porque es su naturaleza, y todo lo demás es alienación. Pero esta concepción “es tan general que el compromiso pierde toda diferencia entre cualesquiera obras y comportamientos humanos” (Adorno 2003: 397). Cualquier pretensión de compromiso político al modo de Sartre no es que quede refutada desde la perspectiva de Adorno, sino que simplemente deja de tener fuerza, se convierte en un ejercicio político, mitad propagandístico, mitad expresión de la individualidad.

“El escritor escribe cuando está luchando” (Sartre 2003: 10). Desde el momento en que uno escribe ya está comprometido. Sartre habla desde un momento histórico que considera crítico, con la división del mundo en bloques, y la *necesidad* de comprometerse como una forma de entender el mundo. En arte habla de la escritura; Sartre no compromete al resto de las artes. Dice que “no queremos comprometer también a la pintura, la escultura y la música, no de la misma manera” (2003: 53). El código de la pintura, por ejemplo, no es exteriorizable, no remite a nada que no contenga en sí misma. Para Sartre sólo el prosista se compromete del modo en que considera adecuado. Incluso el poeta queda *excluido*, porque lo considera fuera del lenguaje; ve las palabras al revés o incluso se *niega* a utilizar el lenguaje en un sentido figurativo (Maya 2015, 43). El escritor desde el momento que escribe y desde el momento en que se ve inmerso en su época, de la que no puede escapar –está *condicionado*–, “haga lo que haga, *está en el asunto*, marcado, comprometido hasta su retiro más recóndito” (Sartre 2003: 11, cva. org.). De este modo, para Sartre el autor que no se compromete con su

tiempo es cómplice de la opresión. Pone como ejemplos a Flaubert y Goncourt, que no escriben nada de la represión que siguió a la Comuna, lo que les hizo cómplices de la reacción (2003: 13). En sintonía con la décimo primera tesis sobre Feuerbach de Marx, Sartre dice que “el escritor *comprometido* sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (2003: 69, cva. org.). El escritor propicia el progreso: marcha al reino de la libertad, “marcha hacia esa ciudad de los fines” (Sartre 2003: 103). La literatura es el arte de la libertad, y, por ende, de los seres humanos libres –esto deja en suspenso qué pasa con el resto de humanos, los esclavos, y en qué medida tiene cuota de mercado el escritor libre en la sociedad capitalista, la sociedad represora–.

Que el arte esté dirigido a “los libres” pone en cuestión en el contexto de Sartre no tanto la difusión pragmática en el medio como la propia concepción de la recepción del arte, sobre todo cuando dice que “no basta conceder al escritor la libertad para decirlo todo: hace falta que el escritor escriba para un público que tenga la capacidad de cambiarlo todo, lo que significa además de la supresión de las clases, la abolición de todas las dictaduras” (2003: 190). Entre la vanguardia política como compromiso y el arte comprometido hay un hiato en el campo de trabajo: el primero crea la conciencia mientras que el segundo sólo funciona en un campo ya abonado (en este caso, la duda es para qué escribir entonces). En Sartre la obra de arte bascula entre la finalidad en sí misma y la segunda naturaleza (como imposición heterónoma de intención). Para Adorno, “el enfoque de Sartre le impide reconocer el infierno contra el cual se revuelve” (2003: 399). En contra del infierno de los otros, el infierno está repartido en cada individuo: la exclusión de ciertas modalidades artísticas o de ciertos sujetos que no reúnen las condiciones de libertad para ser receptores y actores del compromiso falsea para Adorno la relación *real* de los individuos con la situación política. Articula una vanguardia que se solaza en sí misma. En todo caso, el desacuerdo entre Sartre y Adorno se encuentra en la misma concepción de lo racional como modo de acceso a la verdad del arte. Sartre no estaría de acuerdo con la idea de verdad inintencional –la que es propia del arte sin mediación intencional del sujeto– que se desprende del pensamiento adorniano, porque el sujeto sartreano no piensa con ese acceso a la verdad tal y como lo plantea Adorno. Por lo tanto, la forma de tomar la verdad del arte es diferente, de ahí la divergencia: “Para Sartre, la libertad de la conciencia trasciende la razón misma. Para Adorno, fuera de la razón no hay libertad” (Rius 2007, 98).

Bertolt Brecht también es enjuiciado por Adorno, aunque su valoración, como artista y no como teórico, difiere de la hecha a Sartre. También el contexto de Brecht es diferente, pues Adorno habla del Brecht de los años 30, del que se enfrenta al fascismo y conmina a las masas a enfrentarse al fascismo. Para Brecht, el arte no necesariamente tiene que ser el estandarte que abra la marcha del pueblo hacia la libertad. Brecht se inclina más hacia un arte didáctico, un arte que ayude a la toma de conciencia del proletariado, para que por sí mismo ocupe los caminos de la revolución. El artista aplica sobre su arte los contenidos adecuados para esta finalidad. Más que como un líder, el artista desde la concepción de Brecht es un *ingeniero* que prepara el camino a la conciencia. Brecht se centra en el teatro. En el teatro se representa la actividad del ser humano, y en su actividad se ven sus reacciones, sus “almas y destinos”. Se observa una forma de comportarse en el mundo, ya que lo que se pretende reflejar es la realidad, lo bueno y lo verdadero, y que sea imitado. Para Brecht, el teatro burgués era una forma de dominación, que “enseñaba a mirar el mundo como las clases

dominantes querían que se mirara” (2004: 154). No sólo con el ánimo esclavizador del espíritu, sino, en cierto sentido, para esconder sus vergüenzas, porque un arte que se ejecuta como dominación lo único que hace es reproducir la situación real como una ausencia: “Y es que en realidad, entre la situación a causa de la cual unos niños hambrientos no tienen leche y las obras plásticas existe una relación profunda y mala. *El mismo espíritu que ha creado estas obras de arte ha creado aquella situación*” (Brecht 1973: 68 cva. org.).

La nueva tarea que se impone al artista –comprometido– a juicio de Brecht en su tiempo es la contraria: no mostrar el mundo como la clase dominante diga, sino *tal y como es*, a través de un arte que “refleja la realidad total que está en su base y, reflejándola, la organiza, la traduce, la expone como una mirada sobre la historia” (2004: 121). Mientras el filósofo teoriza, entiende, analiza la evolución de los acontecimientos y propone vías de acción, el artista se encarga de *mostrar* esto al pueblo, de educarlo y hacerle ver cómo funciona el mundo. El compromiso “con la época” de Sartre es en Brecht un compromiso más radical, en tanto que para educar al proletariado no sólo basta con el compromiso de vanguardia sino que el artista tiene que volverse hacia lo radicalmente concreto, los mecanismos del capitalismo o del sistema opresivo que corresponda: “Quien quiera escribir con éxito la verdad sobre estados de cosas graves, deberá escribir de tal manera que se hallen reconocibles las causas evitables de aquellos. Cuando se conocen las causas evitables, puede combatirse una situación grave” (Brecht 1973: 163). Su compromiso es *función* del arte, pues su intención era enseñar a pensar de una manera crítica al proletariado, y que de ahí se siguiera la acción política. Es este, y no la vanguardia política, quien sufre y quien se enfrenta a la situación: “Contra la barbarie creciente sólo hay un aliado: el pueblo, que tanto sufre bajo ella. Sólo de él puede esperarse algo. Por tanto es lógico dirigirse al pueblo y, más necesario que nunca, hablar su lenguaje” (Brecht 1973: 235).

Para Adorno, “si se le toma la palabra a Brecht y se hace de la política el criterio de su teatro comprometido, éste demuestra ser falso con respecto a ella” (2003: 402). El drama didáctico, al querer introducir elementos de actualidad y representarlo como una oposición inmediata, (al combatirlas como generador o causa de las injusticias), resta fuerza a la injusticia. Tomándola como objeto sobre el que lanzar piedras, se reduce su tiranía, porque ya no es un *todo* que ataca y destruye, sino el objeto concreto que está arrinconado en el escenario en oposición a “los buenos”, y a éstos les resulta más fácil afirmarse en su posición, o incluso encapsular el problema y separarlo de todo el sistema de opresión. Cuando se afirma una postura de oposición contra un fenómeno político concreto, a éste “le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura” (Adorno 2003: 407). En el arte, intentar abstraer una parte de la totalidad es ocultar y manipular lo que está en la constitución misma de la obra de arte: “Todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida” (Adorno 2003: 409). Al orientar el arte con el único objetivo del compromiso al modo de Sartre o Brecht se falsea la naturaleza del arte, se substraen del arte aquello que forma parte también de su constitución. Los carneros –por su beligerancia– de Sartre (y de Brecht) usan como arma algo que de ninguna de las maneras tiene carácter de arma. Sin embargo, Adorno sí coincidiría en el análisis que la tendencia comprometida hace de las “ovejas de Valéry”, los representantes de *l’art pour l’art*, el “arte puro”. Brecht en “Pequeño organon para el teatro” [1948] comenta lo siguiente: “Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie está

por encima de los hombres. La sociedad no podrá tener un vocero común mientras esté dividida en clases antagónicas. Por ello, en materia de arte, *ser imparcial* sólo significa *pertenecer al partido dominante*" (1976: 129, *cva. org.*). Esta es la coincidencia de Adorno con Brecht, pero pasa la crítica a través del filtro de la teoría, y no de la práctica militante.

El conflicto con el rebaño de Valéry es más complejo por las simpatías de Adorno hacia el modernismo. Este rebaño –de complacientes ovejas– se sitúa ajeno a las posiciones del arte comprometido, sin intención alguna de mancharse de política. En sentido estricto, para Adorno la postura de Valéry no se ciñe de forma radical al arte puro, aunque participara activamente en él y fuera discípulo. Sin embargo, representa bien –por su obra– al arte puro. Éste es el arte “que no quiere nada más que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso de quienes el diluvio que amenaza se lo pasarían de buena gana durmiendo; una actitud apolítica sumamente política” (Adorno 2003: 393). A pesar de sus pretensiones de autonomía, las obras de arte puro también participan en la sociedad; no son enajenables de la realidad en la que nacen. También imponen una segunda naturaleza al arte, aunque sólo sea una hipóstasis de su propia naturaleza. Su distanciamiento “con respecto a la realidad empírica está al mismo tiempo mediada en sí mismo por esta” (Adorno 2003: 408). El arte puro abstrae las condiciones en las que aparece, destruye la realidad para quedarse en el mero ser-ahí, estático, eterno. Proclama una autonomía sin reservas, desprendida de todo mecanismo social. La crítica de Adorno no resulta tan furiosa como la que hace al “arte comprometido”: le da espacio de disculpa.

En “El artista como lugarteniente” [1953] se observa este espacio. Adorno llama a los defensores del arte puro “estériles administradores de los valores eternos” (2003: 112). Su actitud resulta despreciable cuando se aferran a esta postura, y no reconocen la función social del arte. Se obceca en la individualidad: es un arte que reclama para sí todo sin mancharse de materialidad. Para Adorno, Valéry es consciente de lo que implica la adscripción a *l'art pour l'art*, y por eso “no adoptó ni ingenuamente la posición del artista aislado y alienado, ni hizo abstracción de la historia” (2003: 117), como sí podrían haber suscrito Verlaine o Mallarmé. Pero al oponerse a la idea de arte comprometido, en la polarización de las tendencias, queda subsumido bajo el lema general de arte puro. Como discípulo de Mallarmé y del simbolismo, a fin de cuentas Valéry trabaja la *poésie pure*, y desarrolla los preceptos del arte puro. Pero no es un iluso, no se deja engañar, sabe que la pretensión de autonomía que sus predecesores buscaban con fervor es una ilusión, una fantasmagoría producto del desencanto del mundo, no de la real posibilidad de constitución del arte. Esto es algo que Adorno encuentra también en la música atonal y en Schönberg, por ejemplo, quien juzgará en términos similares a Valéry. El artista que quiera forzar su obra a esto se dará de bruces contra la realidad empírica, pues “el proceso de la producción artística, y por tanto también el despliegue de la verdad contenida en la obra de arte, tiene la rigurosa forma de una legalidad forzada por el asunto, y que frente a ésta la tan cacareada libertad creadora del artista carece de peso” (2003: 118).

Tal vez la extorsión del tema del arte no comprenda una intervención tan fuerte como las que pretenden los artistas comprometidos, pero al arte puro también subyace una semilla de discurso político, ideológico, que guía a la obra de arte en protesta o denuncia en lo que provoca el descontento al artista. El artista, al sentirse alienado por la sociedad, crea algo ajeno a la misma, que le vale de mundo seguro para sus fantasías.

No es un resultado tan vil y *grosero* como el arte comprometido, ya que se sitúa fuera de la sociedad, pero manifiesta igualmente una conciencia deformada: quiere ser ajena a su estatuto estrictamente inmanente. La salvación para Adorno del arte puro está en manos de artistas como Valéry: quieren consumir el proceso de espiritualización pero sin olvidar su horizonte inmanente. Es decir, superar el mundo con los pies puestos en él. No es negar las posibilidades de la obra de arte, es negar las actitudes *sobre* la obra de arte. Según Adorno, la actitud social de la obra de Valéry, y del propio Valéry, tendrían el siguiente lema: “No atontarse, no dejarse engañar, no ser cómplices” (2003: 121). Con esta sencilla fórmula, Adorno está criticando todas las formas de arte dirigido: no atontarse, como pretende la industria cultural sobre la masa, para ejercer su dominio; no dejarse engañar, por las sospechosas actitudes comprometidas, que prometen la revolución y la emancipación; no ser cómplices, como el arte puro en su inacción, en su cielo de autonomía, donde no le importa lo que hagan con él. La función del artista no es la de imponer contenidos al arte, sino la de ser una especie de profeta, una herramienta por la que el arte se produzca y hable. Se somete a la necesidad de la obra de arte, y “se convierte en lugarteniente del sujeto social” (2003: 121), a través del cual se manifiesta la conciencia colectiva, la realidad social en la que vive.

El problema fundamental no está ni en Sartre, ni en Brecht ni en Valéry, sino en sus respectivos rebaños. A pesar de sus tendencias, Adorno valora positivamente a Brecht por su innovación formal, que es donde ve su verdadera potencia, más que en el contenido político; lo mismo con Valéry, como se ha señalado, cuya poesía pura deja de serlo porque es consciente. Esto no obsta para que existan, a partir de ellos o a pesar de ellos, concepciones generales sobre el arte que simplifican las posiciones. Adorno lo sabe y reincide en el tópico porque la crítica pública ya los ha puesto ahí: su tarea es la de desenfangar el simplismo. Lo que queda como tendencia general son dos posturas falsas con contenido político claro, pero perversas, porque *el arte puro es ciego, el arte comprometido está vacío*. Esto es lo que critica Adorno. El arte puro se encierra sobre sí obviando el mundo real, se ciega ante la sociedad y en ese acto se convierte en un arte cómplice de la sociedad opresora; el arte comprometido, al volcarse acriticamente sobre la acción y la realidad concreta, pierde pie y horizonte, y se convierte en consignas y propaganda, en un acto que realmente traiciona a la causa emancipadora. El resultado es, primero, la estetización de la política y, segundo, la politización de la estética. Del primero es consecuencia el fascismo. Para Benjamin, el fascismo “significó la estetización de la política, el consumo mortal del credo *fiat ars, pereat mundus* [Hágase el arte aunque perezca el mundo] de *l’art pour l’art*” (Jay 2003: 143, cva. org.). Al otro lado, la radical politización de la izquierda supuso el establecimiento de la *confesionalidad* estética en el primer Estado socialista. En medio, o en los márgenes, se encuentra Adorno, resistiendo *para el arte* que el peso de la política incline la balanza a un lado u otro.

Engagement

De nuevo habla Benjamin: para él todo autor que haya pensado sobre las condiciones materiales de vida de su época no puede abstraerlas a la hora de producir. Si hace esto comporta una “función organizadora”, es decir, transformadora. Es más que propaganda: “La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. *Un autor que*

no enseñe a los escritores, no enseña a nadie” (Benjamin 1998: 129, cva. org.). El arte se desarrolla a este lado de la tendencia, porque es una necesidad política: el arte *dirige* a la emancipación, y por ello, como fruto del trabajo humano, también es necesario *dirigirlo*. Este *dirigismo* tiene dos versiones: la débil, que aquí se ha presentado a través de la “vanguardia de la conciencia” de Sartre o la “pedagogía libertaria” de Brecht, se centra más en el papel del artista, en el modo en que el artista consciente debe producir su arte para dirigir a la masa; y la fuerte, representada por la censura estatal soviética, se vuelca sobre el arte y dicta por decreto lo que tiene que hacer y decir.¹ A pesar de haber tomado la determinación de tornarse a la tendencia antes que a la calidad, es necesario volver a este problema. Benjamin es consciente de que la calidad sí está en relación con la tendencia, pero lo hace desde una inclinación brechtiana, es decir, inclinada hacia el artista y su trabajo, no hacia la obra misma. Para el dirigismo débil la calidad es importante en tanto la obra de arte comprometida de calidad hará mejor su trabajo; para el dirigismo fuerte, la calidad es irrelevante siempre y cuando el contenido sea el adecuado.

Adorno también se revuelve contra el arte dirigido. El acto administrativo de decretar la censura, prohibición, o dirección del arte, para Adorno es una reafirmación del arte. Mientras más se prohíba el arte, más sentido tiene que exista, porque precisamente su existencia es una rebelión ante la negación del mundo; mientras más se dirija el arte, más libre y fútil tiene que ser el arte, pues su reino es el de la libertad, no el de la necesidad. Adorno dirá que la finalidad dirigida del arte no es más que “una forma camuflada de control social” (1971: 328), aunque la realidad muestre que era una forma explícita de control social. Adorno imagina que la fantasía de libertad en el país de los soviets se mantiene, y la ilusión necesita mantener el discurso emancipador. Tras la Revolución rusa hasta la llegada de Stalin, se podía llegar a pensar “*a priori* que el arte era lo que no había sido nunca: *a priori* políticamente de izquierdas”, pero tras su ascenso los tiranos “no sólo encadenaron la fuerza productiva del arte, sino que la quebrantaron” (Adorno 1971: 331). La tendencia del dirigismo siempre va a encaminarse a la totalización. Por eso Adorno, comprometido con un conocimiento no tiránico, buscaba otra perspectiva.

“Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político” (Adorno 1971: 332). La liberación de la forma esconde la liberación de la sociedad. Adorno huye de la intencionalidad del autor en dirección a la inintencionalidad de la obra de arte. Lo que Benjamin reclama al autor, Adorno lo ve inscrito en la obra de arte. Adorno rompe con la dicotomía diciendo que sí, la obra de arte se compromete políticamente, pero ese compromiso no está del lado del dirigismo, sino del de la autonomía; no está del lado de la tendencia, sino de la calidad; no está del lado del contenido, sino de la forma. El arte funciona comprometidamente por sus propios medios, “sin necesidad de que los prácticos de la política le dicten las consignas que les agradan” (Adorno 1971, 333). Desde el momento en que se le aplica un fin se corta la vida del arte. Por un lado, los mecanismos de la industria cultural y del capitalismo en general hieden a dominio

1 Sobre la génesis ideológica, teórica y práctica, del arte en la Unión soviética y su deriva al realismo soviético, véase Flores Ledesma, A. (2019): “Revolución en el contenido. Ideología y utopía en la formación del realismo soviético”, *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 19 (septiembre 2019), pp. 1-19.

y tiranía. La industria cultural es un heraldo de la barbarie, y al arte se le impone perpetuar este estado. Incluso el arte moderno, en su complacencia, se deja encantar por el sistema de mercado y accede a la especulación. Por otro lado, en el caso de la izquierda, las intenciones son hasta cierto punto honradas y sinceras, y en principio buscan un beneficio para la sociedad. Pero subsumir todo arte a la función y el interés de la revolución es instrumentalizar tanto al arte como al sujeto. Es un camino más a la barbarie. Los efectos del arte se renuevan por sí mismos en una sociedad que cambia constantemente, y el arte, por sí mismo, cambia con la sociedad y a la sociedad. La revolución es tan sospechosa como el dominio capitalista. No hay esperanza en la acción dirigida porque cosifica los medios, coarta la libertad que después presupone en los individuos. La promesa de un futuro mejor y de la felicidad no excusa los crímenes de ahora, o la manipulación de la cultura para la consecución de la utopía. Cualquier dirección del arte, compromiso, o partidismo extrínseco al arte resulta sospechoso, porque no responde al movimiento dialéctico interno al arte. Al revés: el imponer una intención al arte lo que consigue es interrumpir la dialéctica, y, por lo tanto, pretender haber alcanzado la realización en el mundo, haber instaurado del Reino de Dios en la tierra.

Adorno tiene un problema: está en contra del compromiso dirigista, pero no llega a proponer otro modelo que se ajuste al concepto habitual que se tiene de “compromiso”. No hay compromiso sin intención: *comprometer-se* es una actividad *reflexiva*; pero el compromiso en Adorno es *ya otra cosa*, que escapa de la etimología de compromiso (él mismo dice que “no hay tomarlo demasiado al pie de la letra”). Esta es la principal dificultad de aplicar una actitud intencional a un elemento carente de intención (inintencional [*Intentionlose*]), y a pesar de esto es como llama a lo que hace el arte: el *Engagement*.² La resignificación que hace Adorno es clara: El compromiso no es un elemento afirmativo de la obra de arte, que ataque activamente a la realidad o a la sociedad en una dinámica crítica-propuesta; el compromiso en la obra de arte es algo negativo, como forma de oposición inmanente de la realidad, como contradicción propia de la sociedad, como *dolor de huesos* del cuerpo social (en la vejez o en las fosas). La obra de arte señala sin decir, está ahí para denunciar incomodando. Y esto es algo que no le viene de fuera al arte, sino que “hasta en sus células más interiores, lo que en el arte se suele llamar crítica social o compromiso, su aspecto crítico o negativo, está mezclado con el espíritu, con su ley formal” (Adorno 2011: 138).

El motivo de esto es porque Adorno distingue entre “praxis objetiva” [*objektiver Praxis*] e “intención subjetiva” [*subjektiver Intention*] a la hora de referirse al modo en que la obra de arte afecta al mundo desde el origen de *aquello que dice* (1971: 321): la intención subjetiva es la intencionalidad propiamente dicha *sobre* los objetos, la pretensión de conocimiento que se aplica a los objetos a través del concepto por parte de un sujeto; la praxis objetiva, por otro lado, es la inintencionalidad como la actividad propia de los objetos en el mundo que se presenta al pensamiento, y su desarrollo independiente a la voluntad o la intención del sujeto. Adorno se sitúa en el plano de la praxis objetiva y no de la intención subjetiva. La intención subjetiva como segunda

2 En *Teoría estética* así como en el citado artículo “Compromiso”, Adorno hace uso principalmente de la palabra alemana *Engagement* antes que otros términos usados en alemán como *Kompromiss* o *Verpflichtung*. *Engagement* tiene referencias claras a la tradición, y no parece una elección fortuita, pero mantiene la duda de la forma correcta en que la usa.

naturaleza bloquea el despliegue de la obra de arte. Esto no quiere decir que la intención subjetiva no sea importante cuando va más allá de la mera tendenciosidad, de la denuncia de injusticias concretas con resoluciones concretas –como en Brecht–, pero es un compromiso que se integra en la propia forma de la obra, por eso “inclina hacia la categoría estética de lo esencial” (Adorno 1971: 321). El proceso de autonomización genera una autoconciencia polémica, opositora, porque el mero hecho de existir más allá de la inmediatez ya hace de la obra de arte una denuncia. Y mientras más se resista a la inmediatez, cuanto más le afecte, mayor será su crítica, pero tanto en el contenido polémico –*tendencioso*– como en la forma, porque la forma siempre evita ser integrada. Aquí surge la simpatía de Adorno por el arte moderno. A la obra de arte no le gusta el control, prefieren anunciar lo que sea que tengan que anunciar ellas mismas, “en una fase en que las obras no pueden encenderse más que por el deseo y la voluntad de que cambien las cosas” (Adorno 1971: 322). Es una praxis consciente de sí misma que no es la propia eficacia de las obras de arte, pero es una praxis que oculta su contenido de verdad. Adorno pone como ejemplos *El Quijote* o *Werther*. el primero no pretendía ser más que una parodia de las novelas de caballería, y destruyó su forma y articuló el modelo de la novela moderna; el segundo, configura en torno suyo el modelo de crecimiento de la clase burguesa incipiente. Su compromiso no estaba en sus efectos, pero escondían una verdad transformadora que afloraría: “Así puede el compromiso convertirse en fuerza productiva estética” (Adorno 1971: 322).

Todo esto sólo es posible en el equilibrio inestable de la obra de arte, en su *tour de force*, en el ajuste desajustado de la forma, de su verdad propia, con su materia. La dialéctica de la obra de arte entre su condición autónoma y su condición social. Es lo que para Adorno conforma la verdad de las obras de arte. Cada obra de arte, con sus particularidades individualmente determinadas, siempre apunta más allá de sus condiciones, “y este más allá tiene valor social” (Adorno 1971: 323). Lo decisivo no es el contenido, es la forma, y lo que, partiendo de sus condicionamientos formales, dice respecto del contenido. Un contenido verdadero no hace automáticamente a la obra verdadera, pero una forma verdadera, *a pesar de su contenido*, va a tener contenido de denuncia social siempre, porque siempre va a ser una obra de arte realizada, no fracasada, y por lo tanto dispuesta siempre a esperar a la audiencia adecuada que la observe críticamente. En un fragmento de los paralipómena de *Teoría estética* sintetiza como pocas veces se le puede leer su postura:

La relación entre el arte y la sociedad tiene su lugar en el enfoque del arte en su despliegue, no en la participación inmediata, en lo que hoy se llama compromiso. Es inútil también el intento de captar teóricamente esa relación de tal manera que se construyan tomas de posición no conformistas del arte invariantes a lo largo de la historia y se contrapongan a las tomas de posición afirmativas. No son pocas las obras de arte que sólo violentamente se podrían integrar en esa tradición inconformista y cuya objetividad es empero profundamente crítica respecto a la sociedad. (Adorno 2011: 433).

Adorno no dejó ninguna formulación afirmativa del compromiso, de hecho, como hace patente en el fragmento anterior, lo consideraba algo inútil. Es algo que se encuentra en el centro del problema de toda obra “afirmativa”, que se manifieste o pretenda “lograda”: incluso en la contingencia consciente y crítica, la obra –y su lectura– corre el riesgo de volverse tiránica. Es una contradicción que recorre todo

el pensamiento de Adorno, y que le mantiene en tensión. Sin embargo, a efectos de ensayo y error, el concepto de compromiso de la obra de arte se puede enunciar provisionalmente del siguiente modo: *el compromiso de la obra de arte es la verdad que brota de la misma en su despliegue en la sociedad como oposición a esta en virtud de su constitución formal*. La concepción de Adorno del compromiso de la obra de arte es innovadora y potente, pero necesita de una formulación que permita configuraciones que la saquen fuera de sí. Se puede considerar algo provisional o contingente, pero es un punto de partida. Adorno se conformaba con dar cuenta de las dimensiones de ese compromiso a través de la crítica cultural, manteniendo abierta la dialéctica. Como dice Susan Buck-Morss, “Adorno jamás identificó praxis teórica con praxis política revolucionaria [...] La contribución [...] del arte y su interpretación, su ‘gesto transformador’, consistía en robarle al presente su justificación ideológica” (1981: 91). Pero eso es algo que le valía a Adorno, por su compromiso concreto.

Una vez observado cómo funciona el arte, lo siguiente es entender esta justificación ideológica, cómo la teoría se hace cargo de ese robo, y cómo construir un discurso afirmativo desde la negatividad que nos permita hablar. Son necesarias herramientas concretas para poder acometer no sólo individualmente los problemas artísticos y culturales, pero son necesarias herramientas que no repitan los errores pasados, como ese burdo dirigismo de la izquierda política del siglo XX. Se necesitan herramientas colectivas, que puedan ser puestas a prueba en diferentes contextos. La particularidad de la obra de Adorno, de su teoría, de su estilo, su dialéctica, tiene fuerza por sí misma, pero las más veces no es capaz de salir de sí misma por su propia estructura. Es pedir a la denuncia lo que Adorno le niega por imposible, por ser una forma de caer en el dirigismo, o incluso en el trotskismo artístico. Pero es necesario no sólo esperar del arte lo que quiera dar, sino mirar con atención para *ver más*. Eso es hacer crítica. “El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social” (Adorno 1971: 296). La resistencia no es un mero estar; la oposición siempre es activa. El arte se resiste activamente a la homogeneización por parte de la sociedad, a la mercantilización, al dirigismo: eso es lo que hay que recoger de él. Como dice Albrecht Wellmer, “la obra de arte, al quebrar la seguridad de las formas habituales de pensamiento y percepción, al hacer temblar las moradas del sentido establecido, muestra su lado subversivo, se dirige polémicamente contra el orden establecido en cada caso” (1993: 41). El gesto transformador de la obra de arte *transforma* de forma efectiva en todo momento, no a la espera, porque en todo momento está siendo resistente, está siendo subversiva, y nos está cambiando: “esta es la participación del arte en la moral y no la predicación de tesis morales o la tendencia a producir tales efectos. Así es como el arte participa en una sociedad digna de seres humanos” (Adorno 1971: 303). Adorno tiene que retrotraerse bastante en la historia para adecuar su concepto de compromiso, porque al irse a Cervantes o a Goethe, la historia ya ha esclarecido las contradicciones, porque “su condición [de posibilidad] es el estar hendidas y el estrato histórico concreto de lo heterogéneo a ellas” (Adorno 1971: 303). Ese es uno de los retos de la idea de compromiso y de praxis objetiva de Adorno.

No participar

La idea de compromiso en la obra de arte implica dos actitudes: una en la que el sujeto se ve implicado en todo el entramado del que participa la obra; otra que sólo compete a la obra y que *después* abarca a la sociedad. La consigna del sujeto es “no atontarse,

no dejarse engañar, no ser cómplices”, mientras que la consigna de la obra es “no participar” [*Nicht-mitmachen*] (Buck-Morss 1981: 365). Esta es la forma de Adorno de dar voz a lo que nunca se ha dejado tener voz, a lo que se ha coartado imponiendo significados externos (y que no afecta sólo a la obra de arte, también a otras opresiones). Su carácter no intencional va más allá de las pretensiones del sujeto de cambiar el mundo, al no participar desde su silenciamiento ya se está comprometiendo con un mundo diferente que se realiza en el interior de la obra de arte. Es diferente de la mera reluctancia pasivo-agresiva del “preferiría no hacerlo”. Pero tampoco es una no-actividad, pasividad frente al mundo: no actuar no es lo mismo que no hacer (como recuerda el *wu wei* taoísta). Adorno busca hacer de otra manera distinta la política revolucionaria, que tiene al sujeto como centro; es necesaria una praxis emancipadora para traer justicia a la sociedad, pero esta praxis tiene que incluir a todos los agraviados, y esto incluye a los objetos, los muertos, las obras de arte, la naturaleza, etc. Esto sólo se puede conseguir dejando hacer a ellos, dejando que muestren su agravio, recogerlo con respeto y dignidad, sacar a la vida la memoria de los que no pueden recordar. La obra de arte es especial en este aspecto por su configuración. “No participar” significa no forzar la realidad a una facticidad, sino que, en el horizonte emancipador, dejar que la realidad y sus componentes se desplieguen.

Ese es el compromiso de la obra de arte, inserto en la obra de arte; ese es el punto de partida de la política en el arte en Adorno. Es un compromiso diferente al significado que usualmente se encuentra en las discusiones sobre militancia y política (y tal vez sería cuestión de actualizar la fórmula para evitar confusiones), pero es *otra forma* de compromiso que no implica al sujeto, pues la reflexión empuja a que el sujeto deje de ser centro fiscalizador del proyecto emancipador. Esto es algo que hace la revolución substancialmente más difícil, porque obliga a atender a una dispersión del significado inesperada e inesperable, que surge como acontecimiento de formas impredecibles, y que tiene que ver con el propio despliegue de la obra de arte en la sociedad. Pero es algo que mantiene la tensión y la resistencia entre el dominio y la liberación, y ahí radica la fuerza del compromiso en la obra de arte: generar espacios de resistencia. De este modo, la obra de arte en su no-participar siempre está produciendo espacios donde el sujeto se da ya emancipado, donde se refleja la justicia negada por una realidad injusta. El compromiso de la obra de arte en Adorno siempre está del lado de la humanidad *incluso* cuando manifiesta lo contrario, porque en esas tensiones internas es donde avanza el conocimiento y la justicia. La mirada que se tenga sobre las obras es otra cuestión; ahí es donde empieza el compromiso del sujeto con la emancipación.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1971. *Teoría estética* [1970]. Madrid: Taurus.
 ——. 2003. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
 ——. 2011. *Teoría estética* [1970]. Madrid: Akal.
 Benjamin, W. 1998. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
 Brecht, B. 1973. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
 ——. 1976. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
 ——. 2004. *Escritos sobre teatro*. Alba: Barcelona.
 Buck-Morss, S. 1981. *El origen de la dialéctica negativa* [1979]. México, D. F.: Siglo XXI.
 Drew Egbert, D. 1981. *El arte y la izquierda en Europa* [1970]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Engels, F. 2003. "Problemas del realismo y de lo típico". Pp. 231-234, en Marx, K. & Engels, F.: *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- Fernández Buey, F. 1984. "Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas". *Enrahonar*. Núm. 9: 35-49.
- Jay, M. 2003. *Campos de fuerza* [1993]. Buenos Aires: Paidós.
- Maya, M. 2015. "El verde vacila en pintar hojas, ¿el rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno". *Ideas y valores*. vol. LXIV, núm. 158 (agosto): 41-59.
- Rius, M. 1984. *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Laia.
- Sánchez Vázquez, A. 2005. *Las ideas estéticas de Marx* [1965]. México, D.F.: Siglo XXI editores.
- Sartre, J.-P. 2003. *¿Qué es literatura?* [1948]. Buenos Aires: Losada.
- Wellmer, A. 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* [1985]. Madrid: Visor.

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett

Seismographs of the Golden Age: Adorno and Beckett

Jordi Maiso*

Resumen

El presente ensayo se propone rastrear la afinidad electiva que unía a Adorno con la obra de Samuel Beckett. Ésta encarnaba una posición estética que el propio Adorno había perseguido durante toda su vida: la de una producción artística atravesada por una enorme exigencia formal que, a la vez que cuestionaba los presupuestos formales de la narrativa y el drama, lograba registrar, casi como un sismógrafo, los movimientos tectónicos sobre los que se asienta su momento socio-histórico. Así se articula una comprensión de la dimensión de crítica social del arte que no se reduce al mero partidismo o a transmitir un “mensaje”, pero que tampoco puede confundirse con un atrincheramiento en el hermetismo del “arte por el arte”.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, Samuel Beckett, *Teoría estética*.

Abstract

The present paper aims to trace the elective affinity that bound Adorno to Samuel Beckett's work. The latter embodied an aesthetic position that Adorno himself had pursued all his life: that of an artistic production fuelled by a high formal exigence that, while questioning the formal assumptions of fiction and drama, succeeded to register, almost like a seismograph, the tectonic movements at the basis of its socio-historical moment. This articulates an understanding of art's capacity for social criticism that reaches far beyond mere partisanship or to the attempt of “conveying a message”, but which cannot either be understood as an entrenchment in the hermeticism of “art for art's sake”.

Keywords: Theodor W. Adorno, Samuel Beckett, *Aesthetic Theory*.

HAMM. – ¿Y el horizonte? ¿No hay nada en el horizonte?

S. Beckett, *Fin de partida*

Es sabido que Adorno planeaba dedicar su inacabada *Teoría estética* a Samuel Beckett. Eso revela ya el vínculo que unía a Adorno con este escritor, en cuya obra atisbaba respuestas a muchos de los dilemas que su reflexión estética había detectado en la situación histórica del arte. El beckettiano *il faut continuer* al final de *El innombrable* parecía registrar las propias aporías a las que se enfrenta la producción artística en la modernidad tardía, y el propio Adorno lo convertiría en su divisa. En Beckett

* Universidad Complutense de Madrid, España. jordi.maiso@ucm.es
 Artículo recibido: 26 de junio de 2020; aceptado: 5 de octubre de 2020

reconocía el modelo de una producción artística extremadamente consecuente que, a su vez, niega toda hipostatización del espíritu y desmonta de antemano toda noción afirmativa de cultura. Pero la obra de Beckett encarnaba además una posición estética que el propio Adorno había perseguido durante toda su vida: la de una producción artística atravesada por una enorme exigencia formal que, a la vez que cuestionaba los presupuestos formales de la narrativa y el drama, lograba registrar, casi como un sismógrafo, los movimientos tectónicos sobre los que se asienta su momento socio-histórico. Esa capacidad de llevar a expresión en sus obras, casi como con un gesto, las claves de comprensión de una constelación socio-histórica desde la elaboración inmanente de las aporías de su material es lo que iba a constituir la afinidad electiva entre Adorno y Beckett. Así se articula una comprensión de la dimensión social y política del arte que no se reduce al mero partidismo o a transmitir un “mensaje”, pero que tampoco puede confundirse con un atrincheramiento en el hermetismo del “arte por el arte”. Esa afinidad es lo que quisiera abordar en el presente ensayo.

I

En un conocido pasaje de sus “Meditaciones sobre metafísica”, al final de su *Dialéctica negativa*, Adorno levantaba acta de que

Auschwitz ha[bía] demostrado de forma irrefutable el fracaso de la cultura. Que pudiera incurrir en medio de toda la tradición de la filosofía, el arte y las ciencias ilustradas dice algo más que el mero hecho de que ésta, el espíritu, no lograra prender en los seres humanos y transformarlos. En esos sectores del espíritu, en la pretensión enfática de su autarquía, habita la mentira. Toda cultura después de Auschwitz, incluida la urgente crítica a la misma, es basura. Al restaurarse después de lo que se produjo en su terreno sin encontrar resistencias se ha convertido totalmente en la ideología que ya era en potencia (...). Quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada se convierte en cómplice, mientras que quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser (Adorno 1966a: 336).¹

Este círculo aparentemente insoluble señala una situación histórica que planteaba graves dificultades para quien quisiera moverse en el ámbito de la cultura, como productor, como crítico y más aún como artista. Y ciertamente no podía quedar sin consecuencias para quien quiera embarcarse en la elaboración de una teoría estética. De hecho, el problema resuena aún en la frase con la que Adorno arranca la gran obra inacabada, y encuentra expresión directa en varios de sus pasajes:

En la cultura resucitada tras la catástrofe, el arte adopta un carácter ideológico por su pura existencia, antes de todo contenido. Su desproporción con el horror sucedido y amenazante lo condena al cinismo incluso ahí; se aparta del horror en cuanto lo ve. Su objetivación implica frialdad frente a la realidad. (...) Hoy, todas las obras de arte (incluidas las radicales) tienen un momento conservador; su existencia ayuda a consolidar las esferas del espíritu y la cultura, cuya impotencia real y cuya complicidad con el principio de la desgracia salen sin tapujos a la luz (Adorno 1970: 309).²

1 Traducción modificada por el autor.

2 Traducción modificada por el autor.

El Adorno tardío que emprende la redacción de la gran obra inacabada partía de la conciencia de que “ya no es posible una relación intacta con el ámbito estético. El concepto de una cultura resucitada después de Auschwitz es aparente y absurdo, y toda obra que aún se pueda crear tiene que pagar un precio amargo por esto” (Adorno 1962a: 443). La cultura se convertía en algo rudo al defender sus sublimaciones: con su delicadeza negaba la brutalidad real, cada vez más manifiesta en la historia. Con todo, proseguía Adorno, “como el mundo ha sobrevivido a su propio hundimiento, necesita del arte como su historiografía inconsciente. Los artistas auténticos de la actualidad son aquellos en cuyas obras resuena el horror extremo” (Adorno 1962a: 443).

La referencia adorniana al “después de Auschwitz” y sus implicaciones para el arte han sido tematizadas a menudo. Ante todo es importante insistir en que la posición de Adorno no implica que haya que escribir *sobre* Auschwitz o convertirlo en “tema”, al modo de esas obras de arte que ofrecen el sufrimiento de las víctimas “como carroña al mundo que las asesinó” (Adorno 1962b: 407). Se trata de convertir la conciencia de Auschwitz y sus implicaciones en algo que exige una nueva mirada a la sociedad y la historia que lo hicieron posible (Zamora 2004: 43 ss.); una mirada que ya no permite ninguna inocencia o desconocimiento frente a lo supuestamente inocuo en la “normalidad” en la que el horror se gestó y que ya no puede permitirse que la negatividad de un vuelco en afirmación –aunque sea la afirmación del espíritu–. De ahí la exigencia de una producción artística que no se permita ninguna ingenuidad sobre la complicidad entre cultura y barbarie, y que no buscara refugio en el lugar que el arte y la cultura supuestamente “seria” ocupan en las sociedades del capitalismo avanzado de posguerra. El arte aquí ya no era consuelo dominical o religión secular, sino casi más bien aderezo de la vida cotidiana: “Fines como el de caldear, el de ensordecer el silencio, convierten al arte en lo que se llama animación, en la negación mercantilizada del aburrimiento que causa lo gris del mundo de las mercancías” (Adorno 1970: 333). Ahora bien, desde el punto de vista de una producción artística consecuente, ¿cómo responder a esto?

El interés de Adorno por la obra de Samuel Beckett se debe a que ésta logró dar una respuesta contundente y sólida al dilema de un arte que no quiera abdicar de sus pretensiones en un momento histórico que parece reducir toda producción cultural a la complicidad con la barbarie o a la mera banalidad. Si la crítica cultural de su tiempo –desde el Lukács de *Contra el realismo mal entendido* hasta la academia sueca que negó a Beckett el Premio Nobel de Literatura en 1968– se aferraba a una noción edificante de cultura y rechazaban a Beckett como “decadente”, Adorno se percató de que el rechazo que suscitaban sus “excéntricos dramas y novelas” se debe a que “tratan de aquello que todos saben y de lo que nadie quiere hablar” (Adorno 1962b: 409). “La obra de Beckett da una respuesta terrible al arte que mediante su planteamiento, su distancia respecto de la praxis, a la vista de la amenaza mortal, mediante su inofensividad, se convirtió en ideología por cuanto respecta a la forma, antes de todo contenido” (Adorno 1970: 330); frente a ello la producción de Beckett se mostraba perfectamente consciente de que, en la sociedad en la que se articula, el arte no puede tener ya nada de inocente, inofensivo e inocuo. Beckett ofrece el modelo de una producción artística radicalmente moderna que reconoce el arte como un ámbito con leyes propias y, al mismo tiempo, no aspira a ponerlo a salvo de la sociedad y de la historia tras ningún alambre de espinos; no se arredra ante su proceso de descomposición, sino que convierte esa situación

precisamente en una fuerza productiva para sus obras.³

En los fragmentos publicados como paraliómena a *Teoría estética* Adorno aludía a la amenaza de que la lógica de socialización funcional del capitalismo avanzado, que expandía la forma mercancía a cada vez más sectores de la vida interna y externa, llevara a una “falsa eliminación de la cultura” que reforzara la tendencia social hacia la barbarie:

El *Il faut continuer* del final de *L'innommable* da con la fórmula para la antinomia: el arte parece imposible desde fuera, pero hay que proseguirlo inmanentemente. Nueva es la cualidad de que el arte se apropie de su decadencia; en tanto que crítica del espíritu del dominio, el arte es espíritu capaz de volverse contra sí mismo (Adorno 1970: 424).

Y en otro pasaje, en el que es difícil pensar que Adorno no tuviera en mente a Beckett: “El arte que se aferra a su propio concepto (...) se convierte en antiarte” (Adorno 1970: 503). Eso encaja precisamente con una obra como la de Beckett, que convierte la sustracción, el vaciamiento, el silencio, la repetición y la disolución del sentido en sus principios constructivos. Si las piezas y textos de Beckett –con sus elementos grotescos, sus pantomimas, con sus diálogos que se resisten a la interpretación y el creciente peso del silencio– pueden chocar como arte, Adorno subrayaba que

El arte tiene su concepto en unas constelaciones de momentos que van cambiando históricamente; se niega a ser definido. (...) El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es. Lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto respecta a su contenido (Adorno 1970: 10-12).

Lo que muestra la obra de Beckett, tanto en sus temas como en sus procedimientos, es precisamente una conciencia aguda de esa relación transformada con el ámbito estético, una cultura que se asemeja al detritus. Sus obras se encojen, sustraen y eliminan todo lo posible; y sin embargo no renuncian a un elevado nivel de sofisticación que impone su exigencia sobre todo aquel que se proponga interpretarla.

II

El logro de la producción de Beckett es que permite dar continuidad a una praxis artística consecuente con el trabajo desmitologizador del material del arte moderno sin por eso abdicar de su función como sismógrafo histórico. Beckett logra hacer elocuente la experiencia histórica de lo extremo sin abdicar de la forma y sin reconciliar la realidad a través de ella. La factura de sus obras es sutil y delicada, no está exenta de humor, y al mismo tiempo todo en ellas transpira la brutalidad de una situación histórica que no se deja esconder bajo los rótulos de “literatura existencialista”, “teatro del absurdo” o “pesimismo”. Estas etiquetas funcionan más bien como estrategias para ponerse al abrigo de la experiencia de sus obras, parapetándose tras referencias culturales que parecen ofrecer alguna “certeza” a la que aferrarse, o un sucedáneo de explicación ante unos significantes que se resisten a ser descifrados de manera unívoca, y por tanto

3 Adorno se confrontó con Beckett detenidamente en su ensayo “Intento de entender *Fin de partida*” (1961), y es sabido que planeaba escribir un ambicioso ensayo sobre *El inmóvil*, del que solo nos han llegado notas preparatorias (Tiedemann 1994: 58-74). Pero las reflexiones sobre Beckett recorren buena parte de su obra madura, y obtienen una importancia de excepción en la inacabada *Teoría estética*.

desconciertan. Sin duda, lo que sigue atrayendo en la obra de Beckett no se capta cuando se lo clasifica como “teatro del absurdo”, ni mucho menos atendiendo a su presunto “mensaje”, un concepto que el propio Beckett siempre rechazó. Y es que, si las obras hubieran de ser juzgadas por lo que predicán, no habría ninguna necesidad de arte: bastaría el discurso conceptual, ya fuera de carácter teórico o político.⁴ De modo que no se trata de dilucidar a qué esperan los personajes de *Esperando a Godot*, sino de lo que se despliega en esa espera, que supone un cuestionamiento de los pilares que habían sustentado la forma del drama hasta ese momento. Beckett insistió una y otra vez en que sus obras no buscan “significar” ni simbolizar nada: quieren ser tomadas en serio en su literalidad; no pretenden transmitir un “mensaje” o una idea; no son obras de “tesis” que vehiculen algún tipo de contenido “filosófico”. Su contenido es lo que articulan a través de su forma, y sin embargo lo interesante para Adorno era que en esa literalidad se hace legible un contenido histórico fundamental, que es capaz de condensar, expresar y hacer inteligible una situación social e histórica de un modo inaccesible a cualquier discurso teórico o conceptual: la disolución del sentido, la crisis del sujeto y cómo afecta a los presupuestos medulares del drama –personaje, libertad y acción–, el cierre de la historia.

Aquí estaría la clave de por qué Beckett era para Adorno algo más que el modelo de un arte logrado en la situación histórica de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo: llega a ser casi un cómplice de las inquietudes y pretensiones de su teoría crítica. La clave estaría en lo que Adorno considera el significado *político* de Beckett: se trata de un arte político que no es libelo, ni reportaje, ni tampoco reflejo de la realidad social. Más bien se entiende como registro sismográfico de un momento histórico, escritura inconsciente de la historia, capaz de captar transformaciones históricas fundamentales y mostrar sus implicaciones y consecuencias. Para Adorno lo genial de Beckett es que lo que aparece como ahistórico, como intemporal –el absurdo, el sinsentido–, es captado en imágenes específicamente históricas, con un núcleo temporal preciso: “En lugar de la ideología de la condición humana aparecen imágenes dialécticas” (Adorno, en Tiedemann 1994: 28). La centralidad de las imágenes dialécticas en el pensamiento de Adorno es conocida (Tiedemann 2009: 166 ss.). Estas tienen que ver con una disposición de sus elementos, a menudo enigmática, que desestabiliza la comprensión habitual de las cosas y revela súbitamente elementos latentes y a menudo imperceptibles de la realidad. De este modo las imágenes dialécticas abren a la interpretación una determinada constelación histórica: la hacen legible. Gracias a ello las obras pueden tener una carga social y política que no por ser menos obvia resulta menos prolífica. De este modo las imágenes dialécticas, más que revelar el sentido oculto de la historia, hacen “visible el sinsentido *en* la historia, para despertar de una sacudida al pensamiento ejercitado en el olvido” (Zamora 2004: 130). Ese es para

4 Adorno no ahorra frases demoledoras hacia la pretensión de que el arte deba ser juzgado en función del contenido que vehicula explícitamente. En ese sentido su crítica a Brecht es lapidaria: “Brecht no dijo nada que no se pudiera conocer con independencia de sus obras y más contundentemente en la teoría o que no fuera familiar a sus espectadores habituales: que los ricos viven mejor que los pobres, que el mundo es injusto, que pese a la igualdad formal pervive la opresión, que la bondad privada es convertida en su contrario por la maldad objetiva” (Adorno 1970: 325). Con todo, el interés de la aproximación de Adorno consiste en saber reconocer a su vez cómo esas tesis nada novedosas del teatro de Brecht dieron el tono a sus obras, y se tradujeron en gestos escénicos que produjeron una renovación del drama frente al psicologismo y la intriga. En el caso de Brecht, por tanto, el compromiso se convierte en fuerza productiva estética: la calidad de sus obras está indisolublemente unida a la intención política (Adorno 1970: 326).

Adorno, sin duda, el caso de la producción de Beckett; de ahí también la importancia de descifrar lo que se condensa en ella.

Es conocido que, según la interpretación de Adorno, el presupuesto pragmático del drama *Fin de partida* sería una catástrofe, un fin del mundo, tal vez de tipo atómico. Sin embargo esa catástrofe no se menciona en ningún momento de la obra, es un elemento implícito, casi como un tabú que no se puede mentar –del mismo modo que, después de 1945, los alemanes solo hablaban del exterminio de los judíos europeos a través de alusiones–. Pero esa catástrofe innombrada, frente a la que los individuos no pueden nada, es el presupuesto de todo lo que se pone en escena; sin ella toda la acción resultaría ininteligible. Esta hipótesis de lectura es lo que abre *Fin de partida* a la interpretación de Adorno, y a la vez marca de forma implícita el índice histórico de la obra. En ella se registra así una situación de impotencia histórica que no puede dejar intactas las formas de la narrativa y el drama. El hecho de que la posibilidad de transformación social parezca totalmente desterrada del horizonte de lo posible y de que los seres humanos no puedan nada ante lo que se les impone como destino es lo que reduce su condición de sujetos a meros muñones y *clowns*; una vez que la posibilidad de transformación está bloqueada, lo que queda es solo vida dañada, marcada por la mutilación, el sufrimiento y el sinsentido.

Más allá de ello, la insistencia de la escritura de Beckett en el cuerpo vulnerable y vulnerado, en la vida residual o mutilada, en las funciones fisiológicas y lo orgánico en descomposición puede leerse también en clave de imagen dialéctica; ese es el *locus* desde el que Beckett evidencia el coste que la relación entre espíritu y naturaleza tiene para el sujeto vivo. Ese interés en la corporalidad vulnerada se entiende a su vez como respuesta a un modelo de cultura que ha intentado negar este “estrato somático y ajeno al sentido”; el hecho de que se haya logrado que esas dimensiones hayan quedado relegadas, invisibilizadas, constituye “el triunfo de la cultura y su fracaso”.

Si la cultura no puede tolerar el recuerdo de esa zona es porque una y otra vez [la reprime con violencia], y eso es incompatible con el concepto que tiene de sí misma. Aborrece el hedor porque ella misma hiede; porque su palacio, como dice Brecht en un pasaje grandioso, está hecho de mierda de perro (Adorno 1966a: 335-336).⁵

Beckett ha captado ese hedor y no quiere disimularlo. Toda su obra, articulada desde una seriedad ajena a cualquier concesión, proclama que la cultura no tiene ya nada que cultivar, y que el colapso de la historia en mera naturaleza no permite ya salvación ni sentido, sino que nos deja solo con cuerpos dolientes y sujetos malogrados. De ahí su predilección por representar figuras de ancianos, físicamente atormentados y llenos de achaques, a menudo extenuados, centradas en sus funciones corporales; la clave que hace legible el estado histórico de lo vivo es la antítesis de una imagen de rebosante vitalidad. Si Adorno (1961: 289) señalaba que “la crisis histórica del individuo tiene hoy por hoy su límite en el individuo biológico, que es su escenario”, puede decirse que la producción de Beckett se hizo cargo de ello como nadie.

La ausencia de sentido que Beckett despliega en sus obras no es por tanto lo absurdo como “idea”, no es nada “universal” ni intemporal. En primer lugar tiene un componente puramente formal, artístico: la creciente dificultad del arte para

5 Traducción modificada por el autor.

organizarse como un nexo de sentido. Eso tiene que ver con la descomposición de la unidad ilusoria de la obra; Adorno reconoció precozmente cómo en la obra de Beckett los criterios de construcción de sus relatos y dramas tenían un componente más musical que literario; es decir, la composición de sus obras estaba más organizada según una lógica de sucesión inmanente (como en la música o la coreografía) antes que de acuerdo al significado, al sentido en términos convencionales. Esto está vinculado a la pérdida de un sentido trascendente, cosmológico o teológico, que ya no ofrece ninguna estructura de orden capaz de explicar la realidad, ningún orden sustancial al que las obras pueden aferrarse. “Las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido. Despliegan la historia del sentido” (Adorno 1970: 207). Adorno (en Tiedemann 1994: 28) sabía que, en cuanto uno tiene que preguntar por el sentido a ese nivel, ya no cabe otra respuesta que la nada; ese es, en realidad, el a priori de la pregunta. Si bien las obras de Beckett aluden a menudo a temas teológicos y filosóficos (la culpa, el cartesianismo, el solipsismo, *Film* cita incluso el *esse est percipi* de Berkeley), en ellas se rompe el conflicto tradicional entre ilusionismo artístico y esclarecimiento teórico: los elementos filosóficos no logran dotar de sentido a la obra “desde fuera”, sino que adquieren un carácter más bien ornamental, y Adorno no duda en equiparlos con “basura cultural” (Adorno 1961: 281), o con lo que Freud llamara “restos diurnos”; en *El innombrable* directamente son temas de un incontenible torrente de lenguaje que en último término no aspira sino al silencio. Lo interesante, por tanto, es que las obras de Beckett introducen el proceso de vaciamiento de sentido en las categorías estéticas tradicionales, y de ese modo las anulan; con todo, sus obras, ajenas al sentido, obtienen su contenido precisamente de ello, y logran una factura coherente y una organización impecable, con “la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente” (Adorno 1970: 207). El lapidario “*make sense who may*” con el que Beckett (1984: 691) cierra su última obra, *What Where*, condensa el desafío que atraviesa toda su producción y en el que de facto culmina su obra, justo antes de apagarse: “*I switch off*”.

III

De acuerdo con la interpretación de Adorno, las obras de Beckett se caracterizan por tomar el pulso a la situación histórica de la novela y el drama, indagando sobre si era aún posible articular elementos trágicos, cómicos, o la misma idea de un entramado de sentido coherente que module la obra (Tiedemann 2007: 120). Esto se articula en primer lugar en su narrativa, y muy particularmente en *El innombrable*, obra con la que se cierra su trilogía precedida por *Molloy* y *Malone muere*. Esta novela, que solo sardónicamente puede llamarse así, arranca con un “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?” (Beckett 1953: 37) que evoca la convención narrativa que sitúa a sus personajes en el espacio y el tiempo; sólo que desde el principio se exime de cumplirla. La cuestión es: ¿cómo llevar adelante entonces la narrativa sin el amparo de una objetividad que permita desplegarla? En ese sentido decía Adorno que en *El innombrable* se alcanza un “punto de indiferenciación entre narración y teoría” (Adorno, en Tiedemann 1994: 61). La noción de objetividad en la que se movía el paradigma del conocimiento moderno requería de un sujeto soberano de la experiencia capaz de ordenar las percepciones y dar sentido. Beckett muestra cómo eso se ha disuelto, y extrae las consecuencias de ello. Sin espacio ni tiempo se disuelve el sustrato para pensar acontecimiento

alguno, ni siquiera algún tipo de realidad; por otra parte, el narrador que emite aquí las palabras que componen el texto no es ya siquiera un Yo, ni tampoco un haz de percepciones más o menos nítidas: es apenas un resquicio de un cuerpo, poco más que una voz sin sustrato psicológico que registra de modo poco fiable elementos imprecisos que ve y oye, en un “incesante torrente de palabras que no se dirige a nadie más que a sí mismo” (Tiedemann 2007: 121). Aunque este “narrador” cuenta algo así como su historia –si bien retractándose a cada paso de todo lo que pueda parecerse a una aseveración objetiva–, lo cierto es que apenas tiene nada que contar. La narración se ve privada aquí de lo que constituía su elemento definitorio: tener algo *especial* que decir, que transmitir; para Adorno –que aquí sigue a Walter Benjamin (1936)– eso ya no es posible en la era del mundo administrado, la estandarización y el eterno siempre-igual (Adorno 1954: 43). Sin embargo esto deja mella en las propias palabras: “¿Qué iba a decir? Es lo mismo, diré otra cosa” (Beckett 1953: 66). En el fondo da lo mismo decir una cosa que otra, pues las palabras están privadas de antemano de toda sustancialidad: apenas añaden nada al silencio. Lo que está aquí en juego es la desintegración del lenguaje: “Las palabras suenan como recursos de urgencia porque el enmudecimiento aún no se ha conseguido del todo, como voces acompañantes de un silencio que perturba” (Adorno 1961: 293). En cierto modo podría decirse que Beckett sigue el camino opuesto al que su mentor Joyce tomara en *Finnegans Wake*: en lugar de disolver el elemento discursivo del lenguaje mediante el mero sonido, lo transforma en instrumento de absurdidad: la “palabrería deviene sinsentido al ser presentada como sentido” (Adorno 1961: 295). Y esto se aplica tanto a su narrativa como a sus diálogos dramáticos.

Es cierto que en las narraciones de Beckett no hay descripción ninguna de la realidad social, pero tampoco se trata –como se ha interpretado a menudo– de “reducciones a relaciones humanas básicas, al mínimo de la existencia que permanece *in extremis*” (Adorno 1970: 48). En este sentido Adorno da con una clave fundamental para entender toda la obra de Beckett: su producción “está igualmente marcada por la pérdida de objetividad motivada objetivamente [es decir, por causas sociales e históricas] y por su correlato, el empobrecimiento del sujeto” (Adorno 1970: 48, acotación mía). La consecuencia de ese empobrecimiento es la crisis de la experiencia: ya no hay una subjetividad capaz de dar sentido, no hay un lugar para el narrador si la sociedad no permite una vida dotada de cierta continuidad y coherencia interna. Adorno ya había señalado que en la sociedad post-liberal la posición del narrador sería ideológica antes de cualquier mensaje, de cualquier contenido, porque sugiere que el mundo –escribe Adorno– “fuera todavía esencialmente un proceso de individuación, como si el individuo, con sus impulsos y sentimientos, aún pudiera equipararse al destino, como si en su interioridad fuera aún inmediatamente capaz de algo” (Adorno 1954: 43). Beckett lleva este diagnóstico aún más allá, a un punto que no tolera ya siquiera la figura de un monólogo interior que componga un mundo interno coherente, como podía ocurrir aún en Proust y en Joyce:

La desproporción de la realidad con el sujeto depotenciado, que la hace totalmente inconmensurable a la experiencia, la quita toda realidad. El *surplus* de realidad implica su ocaso; al fulminar al sujeto, ella misma aparece mortecina; esta transición es lo artístico del antiarte. En Beckett se lleva hasta la aniquilación manifiesta de la realidad (Adorno 1970: 49).

Esa aniquilación de la realidad, que sitúa constantemente a figuras que apenas son ya personajes en entornos que ya no son siquiera un mundo, impide la tematización directa de elementos sociales. En esa medida las obras de Beckett son “abstractas”. Pero, al mismo tiempo, registran el efecto de la transición a un asfixiante entramado de socialización total que no conoce un afuera, y articulan en su propia composición las implicaciones de la crisis de la experiencia, de la disolución del sujeto y el marchitamiento de la figura histórica de un individuo que, confrontado a una realidad frente a la que no puede nada, queda reducido a poco más que su propia parodia. “En esa situación, la novela se vuelve antirrealista por fidelidad al realismo” (Gatti 2013: 75).

IV

Teniendo en cuenta el trabajo de vaciado y demolición que implica *El innombrable*, no es de extrañar que el propio Beckett, después de finalizar *El innombrable* y *Textos para nada*, llegara a afirmar: “ya no tengo la posibilidad de escribir novelas en sentido tradicional; en el teatro tengo aún algo que decir, pero siempre en la misma dirección” (cit. Kammerer 2008: 42). Esto revela una fuerte afinidad con la máxima adorniana de una coherencia estética que exige desarrollar las formas artísticas desde sus conflictos immanentes, y hacerlo hasta sus últimas consecuencias. Si bien Beckett seguiría escribiendo relatos –cada vez más breves– hasta los años ochenta, a partir de los años cincuenta y sesenta sus piezas teatrales pusieron en cuestión los pilares de la forma del drama al igual que hasta entonces había hecho con la narrativa. Adorno diría que su obra somete a juicio las categorías dramáticas –incluidas la tragedia y la comedia–, y el resultado se revela verdaderamente demoledor. Sobre todo en las piezas posteriores a *Godot* y *Fin de partida*, menos conocidas, Beckett va introduciendo otros medios que van torsionando crecientemente las formas dramáticas. Aquí el ritmo y la musicalidad de las obras, la coreografía de palabras y movimientos, va cobrando cada vez más protagonismo y no deja ya margen para ningún resquicio de psicología (Kammerer 2008: 47). En las piezas tardías a partir de finales de los años sesenta, de extrema concentración y reducción dramática –que Beckett gustaba de llamar *dramaticules*–, la sustracción, el vaciamiento, y la disolución del sentido se convierten en principios constructivos. En la acción gana terreno la repetición, las palabras van perdiendo su significado y las obras tienden cada vez más al silencio; así aparecen las voces en off (*Eh Joe*, *Geistertrio*) o el torrente de palabras en un monólogo que reemplaza totalmente la acción dramática (*Not I*, *Rockaby*); en ocasiones las grabaciones sonoras sustituyen la acción y el diálogo (*Krapp's Last Tape*), o una voz fuera de escena interrumpe la acción y pide que se repita (... *but the clouds...*, *What Where*). Del mismo modo resulta apreciable una reducción extrema de los personajes, convertidos en ocasiones en figuras apenas discernibles, cuya capacidad de acción se reduce a ejecutar un curso establecido de antemano (*What Where*, *Quad*); en algunos casos se llega hasta la abolición de la palabra, reduciendo las piezas prácticamente a secuencias de movimientos y pantomima, a coreografías basadas en una combinatoria precisa de movimientos preestablecidos sin aparente propósito ni finalidad (*Quad*, en cierto modo también *What Where*).

Cuando en los años sesenta y setenta Beckett abre su obra a los medios audiovisuales, y especialmente a la televisión (Cortés y Viejo 2006; Gatti 2016; Herren 2007), no hace para buscar acceder a un público mayor; todo lo contrario: estas obras se cierran

sobre sí mismas y exacerbaban aún más su elemento anti-ilusionista, que permite alejar la puesta en escena ulteriormente del espectador.

A Beckett le atraía la televisión como un medio para sellar la puesta en escena tras un cristal y transmitirla en un blanco y negro parpadeante y con un sonido de mala calidad. La imagen de la pantalla es poco definida, deshilvanada y por momentos desvaída. La representación se filtra a través de los ojos y las orejas de un octogenario (Hullot-Kentor 2020).

En su obra tardía para televisión Beckett sigue como pocos el diagnóstico adorniano del desflecamiento de las artes y la fusión de los géneros artísticos (Adorno 1967): *Quadratt* es una coreografía sin palabras, *Ghost Trio* sigue un trío de Beethoven, y *Nacht und Träume* prácticamente funde la representación con la poesía y la pintura. Movimiento, ritmo, palabras, coreografías e imágenes evanescentes cobran aquí significaciones nuevas, que desbordan su sentido habitual en la escena o la pantalla para dar lugar a entrelazamientos insólitos entre géneros artísticos. En palabras de Robert Hullot-Kentor, desde su primera hasta su última obra de teatro,

Desde *Godot* hasta *What Where*, Beckett pregunta en todo momento: ¿es esto aún una obra de teatro? ¿Puede haber una obra de teatro sin palabras, sin movimiento, sin conflicto, sin personajes ni desarrollo, incluso si solo es una grabación que dura tres minutos, si no tiene principio ni fin y si se representa en celuloide o a través de la radio, si un tubo de rayos catódicos la proyecta tras un cristal, y si lo que ha de verse y oírse es imperceptible e inaudible? (...) La obra dramática de Beckett terminó cuando el pequeño drama *What Where* dio una respuesta negativa a la pregunta: ¿es esto aún una obra de teatro? Este Próspero no dejó de lado su magia; se dio cuenta de que ya no podía ponerla en práctica (Hullot-Kentor 2020).

Sólo en ese momento se interrumpe su producción, y la frase final de esa obra parece condensar lo más parecido a un “mensaje” que pueda encontrarse en toda la producción de Beckett: “*Make sense who may. I switch off*” (Beckett 2016: 691).

V

Volviendo a la centralidad de la dimensión política de la producción de Beckett en sentido adorniano, a su capacidad para hacer cristalizar *imágenes dialécticas* capaces de hacer legibles transformaciones históricas fundamentales, quisiera detenerme en algunos rasgos de la deconstrucción beckettiana de la forma de la pieza. El drama estaba constituido por la centralidad del diálogo, la concentración temporal y la resolución del conflicto al final del drama. Sin embargo esos elementos son inconcebibles sin remitir a las nociones modernas de individuo y libertad, surgidas con el auge de la sociedad burguesa, en el momento en que ésta derriba el *ordo* medieval; esos conceptos constituyen los presupuestos del drama. La forma dramática retrata el medio social como un entorno constituido fundamentalmente por relaciones interpersonales, que abre un espacio de libertad y vínculos interhumanos que se ven marcados por la voluntad y la decisión individual. El drama es, ante todo, el *locus* de la decisión, y el diálogo el medio que retrata las relaciones interpersonales que constituyen su principal foco (Szondi 2011: 72 ss.). Beckett toma el pulso a estos elementos centrales del drama, inseparables de la imagen que la sociedad burguesa tenía de sí misma, una vez que su sustrato social se ha visto socavado en el capitalismo post-liberal del siglo XX. Así

retrata el paso a lo que Adorno denominara el “mundo administrado”, una sociedad que se constituye como un sistema crecientemente hermético y omniabarcante, y que implica ante todo la creciente primacía del aparato social sobre los seres humanos (Adorno, 1966b); si en ella puede hablarse con sentido del “absurdo” sería en virtud de la consolidación de una lógica social “en la que los individuos no pueden determinar abiertamente su vida” (Adorno, en Tiedemann 1994: 28n). De ahí el progresivo desdibujamiento y adelgazamiento de los personajes de Beckett, así como su uso “de las tres unidades dramáticas, del diálogo y de la reversión de la curva dramática –un elemento formal del drama clásico– en el tema de la imposibilidad y la necesidad de terminar” (Gatti 2016: 92). Si el drama era el escenario de la decisión, que dirige la acción en un determinado sentido, aquí entra en escena la repetición, entendida como una acción sin consecuencias; la repetición elimina el desarrollo, implica la anulación de la historia. Lo que Beckett pone en escena es la parálisis, que implica la no resolución del conflicto –con toda literalidad al final de *Esperando a Godot* y *Fin de partida*–. Si el medio del drama era el diálogo, aquí asistimos a su degeneración ante sujetos crecientemente atomizados, incapaces de tomarse a sí mismos –ni mucho menos a otros– en serio,⁶ y que en cualquier caso ya no tienen gran cosa que decirse. Son sujetos sin mundo, incapaces de vincularse con otros, y que precisamente por ello se sienten demasiado poco amados.

De modo que, si la interpretación “existencialista” de Beckett carece de sentido, es porque en las piezas de Beckett los presupuestos de la filosofía existencialista –sujeto, libertad, sentido– se revelan como cáscaras vacías, privadas ya de toda sustancialidad histórica. Si el drama solo tiene sentido cuando hay libertad subjetiva, Beckett lleva a la última consecuencia la tentativa de articular formas dramáticas en la era de su imposibilidad; de ahí su parodia de las convenciones dramáticas heredadas, mostrando cómo éstas ya no pueden reclamar ninguna validez. Como ha señalado Robert Hullot-Kentor (2020), a propósito de *What Where*: la pregunta que Bam repite al resto de figuras antes de servirse de ellas, “*Are you free?*” (Beckett 1984: 686, 689), remite en realidad a la disposición del preguntado para someterse a una vida que se agota en seguir órdenes. Así confluyen la crítica de las formas dramáticas y la crítica de la sociedad; con todo, Beckett no es un autor “postdramático”, que se arroje a afirmar la pura autonomía del juego teatral, sino que articula su obra como una autorreflexión crítica del drama (cfr. Gatti 2016).

Eso puede verse también en su propio tratamiento de los personajes. Para las figuras de Beckett vale lo que Adorno dijera de los personajes de Kafka: han sido alcanzados por un matamoscas antes de poderse empezar a mover. Si algo registran las obras de Beckett es la condición del sujeto en un momento histórico en el que no es posible la libertad ni la acción, ni tampoco la continuidad de la experiencia: una atomización sin horizontes ni perspectivas. De ahí que puedan entenderse como “*personae* vacías que en verdad no hacen ya sino meramente dejarse atravesar por el sonido” (Adorno 1961: 281-282). El sujeto ya no es acción ni discurso: sus actos son deslavazados, gratuitos, carecen de conexión con relaciones capaces de dotarles de sentido; las palabras son apenas sonidos ganados al silencio, que no pueden cambiar nada en el curso de las

6 En este sentido sería especialmente significativa *Krapp's last tape*, donde lo que queda de diálogo muestra a un personaje sentado escuchando las cintas que él mismo ha grabado en el pasado y reaccionando a ellas.

cosas;⁷ ni siquiera sus movimientos son coherentes, parecen ajenos a toda noción de memoria, continuidad de la experiencia y sentido; lo que les mueve es a menudo tan solo la compulsión: como Krapp, en *Krapp's Last Tape*, levantándose una y otra vez y saliendo de escena para beber su aguardiente. Si pueden entenderse como payasos –y ciertamente no carecen de un momento cómico–, lo es ante todo en un sentido sórdido. Por eso afirma Adorno (1962b: 409): “El *ecce homo* de Beckett es aquello en lo que los hombres se han convertido. Como con ojos a los que se les han secado las lágrimas, nos miran mudos desde sus frases. El hechizo que expanden y bajo el cual se hallan se rompe al reflejarse en ellos”.

Estos muñones humanos, estos seres humanos que han perdido su Yo, son verdaderamente los productos del mundo en que vivimos. (...) Beckett es realista en la medida en que a través de estas figuras que *al mismo tiempo* ya solo son muñones y expresan algo universal, se ha convertido en el intérprete más preciso de aquello en lo que se han convertido los seres humanos singulares en tanto que meras funciones del nexo social universal. Por así decir fotografía el lado más miserable de la sociedad en la que todo se convierte en contexto funcional, mostrando en qué se han convertido los seres humanos en este mundo funcional (Adorno, en Tiedemann 1994: 91).

O, de forma aún lapidaria en *Teoría estética*, “Las caricaturas pueril-mordaces de payasos en las que el sujeto se desintegra en Beckett son la verdad histórica sobre el sujeto; pueril es el realismo socialista” (Adorno 1970: 329).

VI

Para Adorno, la obra de Beckett –al igual que la de Kafka, con quien Beckett se resistía a ser comparado– era ejemplar de una producción en la que toda alusión histórica parecía proscrita como por un tabú, y sin embargo tenía más capacidad para expresar elementos nucleares de la realidad sociohistórica que los proyectos literarios que buscan producir y transmitir un saber positivo sobre la historia –por ejemplo las piezas didácticas de Brecht–. Si el funcionamiento del capitalismo tardío se había vuelto en cierta medida impenetrable –“eran aún buenos tiempos cuando se podía escribir una crítica de la economía política que tomara esta sociedad por su propia ratio; desde entonces se ha deshecho de ella como chatarra y la ha sustituido por la disposición inmediata” (Adorno 1961: 273)–, lo que Beckett hace es registrar los movimientos tectónicos de la situación social e histórica: lo que ha sido de los sujetos, de la pretensión de dotar de sentido a la propia acción, de una vida que parece irreversiblemente dañada. Sus obras hacen tangible el coste de una forma de sociabilidad que “en el fondo se basa en la violencia inmediata, desnuda” (Adorno 2001: 389), y revelan también un nuevo umbral en la mutilación de lo vivo. El resultado es una obra que recoge el estado de la cuestión de los elementos que podrían dar lugar al comienzo de un más allá de la prehistoria: sujeto, libertad, sentido, posibilidad de reaccionar al sufrimiento. Pero lo interesante es que Beckett registra estas transformaciones, no a través de un tratamiento directo y temático de estos problemas, sino a través de las propias formas dramáticas y narrativas con las que opera, es decir, a través de su

7 De nuevo cabría pensar aquí en *What Where* (Beckett 1984), obra en la que la introducción de las palabras y el diálogo entre las figuras no cambia nada en el resultado de la acción que se había expuesto primero sin palabras, solo a través de personajes que entran y salen de escena con la cabeza erguida o gacha (cfr. Hullot-Kentor 2020).

trabajo en el material artístico. De ahí la afirmación de Adorno:

El partidismo, que es una virtud de las obras de arte no menos que de los seres humanos, vive en la profundidad en que las antinomias sociales se convierten en la dialéctica de las formas: los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomias sociales mediante la síntesis de la obra (Adorno 1970: 307).

Beckett cumple así la máxima adorniana: “La inmanencia de la sociedad en la obra es la relación social esencial del arte, no la inmanencia del arte en la sociedad” (Adorno 1970: 307).

La dimensión social y política del arte de Beckett no reside en una toma de posición manifiesta, tampoco es una mera cuestión de convicción subjetiva. En el arte, la politización de los temas se queda a nivel del epifenómeno, y para Adorno obstaculiza la elaboración de las obras y su contenido de verdad social:

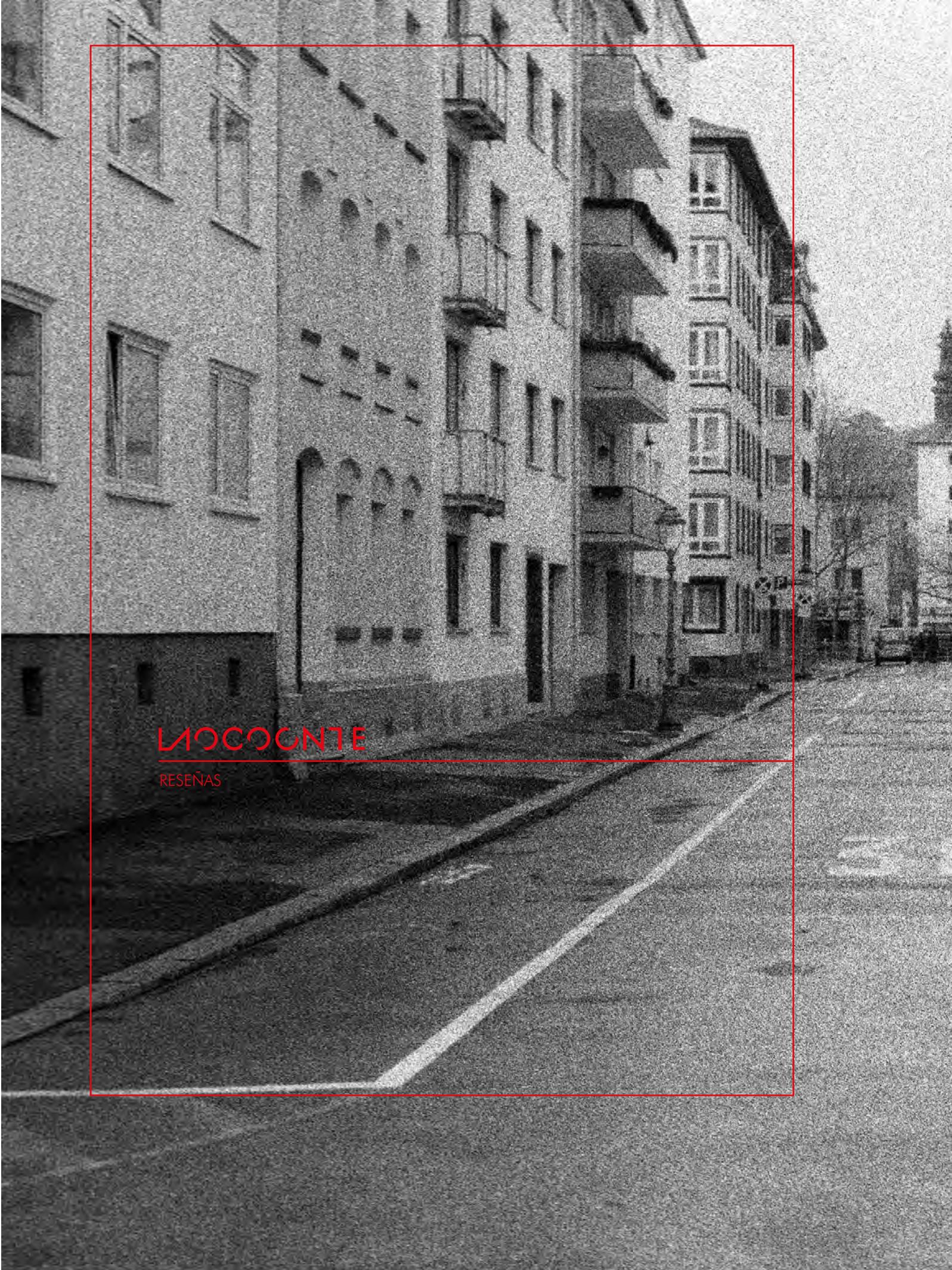
Nada social en el arte lo es de una manera inmediata, ni siquiera donde el arte lo ambiciona. (...) La música revela un secreto de todo el arte. En la música, la sociedad, su movimiento y sus contradicciones sólo aparecen en sombras, hablan desde ella, pero hay que identificarlas; esto mismo le sucede a la sociedad en todo arte (Adorno 1970: 299).

Las sombras que hablan a partir del cincelado formal de las piezas de Beckett logran hacer de sismógrafos de las aporías que subyacen a la llamada “edad de oro del capitalismo”, de su ausencia de horizontes y del bloqueo de la capacidad de acción, mejor que ninguna declaración de intenciones manifiestas – pues lo que expresan se revela con más fuerza de la que podría alcanzar ninguna teoría; el gesto con el que lo captan es el “así es” (García Düttmann 2004). En cierta medida por ello dice Adorno que Beckett –en este sentido como Kafka– no es sólo heredero radical de la vanguardia, sino también del naturalismo: muestra las cosas tal y como son, un mundo radicalmente desencantado. Pero se trata de un naturalismo que ya no busca el ilusionismo basado en la sustancia tóxica del sentido y la acción (Adorno, en Tiedemann 1994: 69 ss.), sino que a través de sus dispositivos formales y su literalidad logra penetrar más allá de la estilización y la fachada. Lo llamativo es que lo hace en obras a la vez literales y herméticas, aparentemente carentes de mundo, que recogen la atomización extrema y la mutilación del sujeto, convirtiéndose para Adorno en modelo de un arte comprometido. En Beckett se cumple la máxima de la estética adorniana en la medida en que en sus obras la crítica social se eleva a forma y se borra todo contenido social manifiesto.

Sin embargo la potencia de estas obras es su fuerza expresiva, que permite captar la realidad “mediante un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social” (Adorno 1970: 313-314), puesto que “las zonas sociales críticas de las obras de arte son aquellas en que duele, aquellas en que en la expresión sale históricamente a la luz la falsedad del estado social” (Adorno 1970: 314). Eso es lo que muestra la obra de Beckett, en las que la parálisis y el silencio se vuelven elocuentes. Volver elocuente el silencio, y hacerlo con un mínimo de recursos y moviéndose en un espacio mínimo, infinitamente pequeño: un truco digno de Munchhausen, que tal vez sea el único capaz de hacer frente a la amenaza de enmudecimiento que pesa hoy sobre el arte y sobre la propia teoría –no menos que sobre la crítica.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1954. "La posición del narrador en la novela contemporánea". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003, pp. 42-48.
- . 1961. "Intento de entender *Fin de partida*". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003, pp. 270-310.
- . 1962a. "Aquellos años veinte". *Intervenciones. Nueve modelos críticos. Obra completa 10.2*. Madrid: Akal, 2009, pp. 437-444.
- . 1962b. "Compromiso". *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid: Akal, 2003, pp. 393-413.
- . 1966a. *Dialéctica negativa. Obra completa 6*. Madrid: Akal, 2005.
- . 1966b. "Sociedad". *Escritos sociológicos I. Obra completa 8*. Madrid: Akal, 2005, pp. 9-18.
- . 1967. "El arte y las artes". *Sin imagen directriz. Obra completa 10/1*. Madrid: Akal, pp. 379-396.
- . 1970. *Teoría estética. Obra completa 7*. Madrid: Akal, 2004.
- . 2001. *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2019.
- Beckett, S. 1953. *El innumerable*. Barcelona: Lumen, 1971.
- . 1984. "What Where". *The Complete Dramatic Works*. Nueva York: Faber and Faber, 2012, pp. 679-691.
- Benjamin, W. 1936. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Lésjov". *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2018, pp. 225-252.
- Cortés, D. y Viejo, B. (coords.). 2006. *Samuel Beckett*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García-Düttmann, A. 2004. *So ist es*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Gatti, L. 2013. "Narração ou teoria? Adorno e *O Inominável* de Samuel Beckett". *Literatura e sociedade*, 17: pp. 68-75.
- . 2016: "As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica". *Ars*, vol. 14, n. 27: pp. 91-116.
- Herren, G. 2007. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. Nueva York: Palgrave.
- Hullot-Kentor, R. 2020. "Un comentario a *What Where*, de Samuel Beckett". *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 11/12: en prensa.
- Kammerer, D. 2008. "Samuel Becketts Fernseharbeiten". S. Beckett. *Eh Joe, Quadratt I und II, Nacht und Träume, Geister Trio, Not I, Nur noch gewölkt, Was Wo. Filme für die SWR*. Fráncfort: Suhrkamp, 2008, pp. 45-57.
- Szondi, P. 2011. *Teoría del drama moderno*. Madrid: Dykinson.
- Tiedemann, R. 1994. "'Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn'. Eine Dokumentation zu Adornos Beckett-Lektüre". *Frankfurter Adorno Blätter III*. Múnich: Text+Kritik, pp. 18-77.
- . 2007. "'Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn'. Adornos Lektüre von Becketts, *L'inimmable*". *Niemandland. Studien mit und über Theodor W. Adorno*. Múnich: Text+Kritik, pp. 117-138.
- . 2009. *Mythos und Utopie. Aspekte der Adornoschen Philosophie*. Múnich: Text+Kritik.
- Zamora, J. A. 2004. *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta.



MOCCONTE

RESEÑAS



einseitiger
Parkplatz
ab 22.2.0
96

Sin buck-up

Manuel Molina*



Hito Steyerl

Los condenados de la pantalla

La Caja Negra Editora, Argentina, 2014

ISBN: 978-98-71622-31-3

Páginas: 208

El libro *Los condenados de la pantalla* de la ensayista y videoartista Hito Steyerl (1966, Múnich) contiene una oncena de ensayos sobre la imagen, que en sus primeras versiones fueron escritos para diversos congresos, conferencias, catálogos, entrevistas y revistas sobre arte contemporáneo; y publicados originalmente en la revista neoyorquina digital *e-flux* en 2012. En su versión al castellano es la editorial argentina Caja Negra la encargada de publicar el conjunto de textos (Buenos Aires, 2014), traducidos por el artista español y camarada de Steyerl, Marcelo Expósito Prieto. El carácter ensayístico, suelto y claro de la escritura de Steyerl hace del libro uno accesible al lector interesado en reflexionar críticamente sobre el estado actual de las imágenes. Hay además, como migajas artísticas en el bosque de la reflexión teórica, algunas propuestas al lector de ejercicios para producir imágenes con dispositivos electrónicos. Dado que Steyerl complejiza sus reflexiones teóricas mediante su propia realización como videoartista, nos invita cada tanto a emprender un modo de producción de imágenes digitales no predeterminado por el dispositivo industrial. El volumen se trata de una compilación heterogénea de textos independientes entre sí, que están pensando cada uno sobre asuntos particulares. Esto le confiere al texto una arquitectura interna que hace mimesis de su objeto de reflexión, porque ahora es el texto el que tiene las propiedades de las pantallas: sus partes están dispuestas en la extensión de una superficie teórica amplia y ya no derivadas verticalmente unas de otras como en un sistema ordenado sintéticamente. Este carácter fragmentario del libro nos habilita múltiples entradas a una crítica de la economía política del régimen visual contemporáneo, sin ser ninguna de ellas la única salida posible. Procuraremos entonces transitar por los *topoi* particulares de cada uno de los ensayos, para recoger en el camino las mediaciones del sentido global del texto.

En el primer texto, “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, Steyerl ya nos introduce en el tema que con más recurrencia aparece en sus reflexiones, a saber, la situación de la imagen en la era digital, vale decir de las

* CONICET-UNC, Argentina/DAAD-HfG, Alemania. mm88.molina@hotmail.com

pantallas. En este ensayo, la autora retoma la idea de Harun Farocki de la *Mesbilder*, para pensar que las imágenes generadas hoy desde el cielo han instalado un nuevo régimen escópico contemporáneo caracterizado por una perspectiva vertical. Steyerl emprende así una historización de dicho régimen mediante el desmontaje de la perspectiva monofocal y horizontal en la pintura al óleo tal como la conciben desde Alberti hasta Panosfky. Esta tarea a la vez supone emprender la reconstrucción del proceso de ocupación militar y comercial del cielo, el lugar en el cual se sitúa el ojo protésico de la cámara y desde el que se construye la imagen digital por antonomasia: la satelital. Para Steyerl es paradigmática en este sentido, la radical desintegración del esquema de representación de las imágenes modernas, proporcional a la tecnificación en la producción de las imágenes. Este proceso doble ha desatado una ampliación sin precedentes de los productores visuales (humanos y robóticos), superado tan sólo por el volumen de imágenes en circulación. Señala Steyerl recordando los postulados renacentistas de Alberti que la perspectiva monofocal, lineal y estable reconstruye la percepción de un sujeto de pie cuya mirada está asentada sobre el horizonte. Se trata de la mirada del sujeto trascendental moderno. Y luego, siguiendo a Marshall Berman, apunta que la contemporaneidad le opone una perspectiva vertical sin horizontes estables, que se experimenta como *desvanecimiento* en el aire de todo lo moderno, como caída libre. Es la mirada ubicua de un cuerpo fragmentado y tecnificado. Para la autora, los últimos desarrollos de las imágenes satelitales, impulsados por la tecnología militar y más recientemente por la compañía Google Inc., que reconstruyen la superficie entera de la Tierra “desde el ojo de Dios” son un caso ejemplar de este nuevo régimen sensible no subjetivo, que permite acceder mediante prótesis voladoras a la mirada que tendría un cuerpo que está siempre cayendo. El lema “imagina que caes, pero no hay tierra” que Steyerl encuentra como el modo en que el sistema económico-político aparece en la imagen digital. El primer capítulo del libro deja así planteada una paradoja contemporánea fundamental: la certeza de que ya no tenemos certezas, ni siquiera en las apariencias.

El segundo ensayo, “En defensa de la imagen pobre” plantea la idea de los condenados de las pantallas o de las imágenes pobres, caracterizadas por ser ya desde su origen copia y reproductibilidad técnica de baja calidad. Steyerl intenta recuperar la crítica materialista clásica a la sociedad burguesa y extenderla hacia las apariencias digitales, cuya división se asienta sobre la desigualdad en la calidad y el fetiche de la resolución de las imágenes: HD \neq jpeg, rag, rip, pocos dpi, fuera de foco, AVI borrosos, etc. La autora explora las particularidades que esta lucha de imágenes tiene en el cine y en el vídeo, y de qué modo el cine industrial es subvertido por sus copias truchas en la circulación pirata *on-line*. En la era de Internet habría una ética del remix y la reapropiación, porque se producen zombies audiovisuales tanto del cine de Hollywood como de los vhs *under* (de vanguardia, documentales, experimentales o ensayísticos) que resucitan en vídeos clandestinos en YouTube o como gifs en Facebook. Junto con esto, la producción digital de imágenes adquiere un carácter colectivo y anónimo, en tanto cualquier usuario de una laptop o de un celular es un potencial productor de fotografías y vídeos. Pero los medios de producción visual han sido privatizados completamente por las corporaciones de la web (grupos Microsoft, Google y Facebook) y de la tecnología (industrias Apple y Samsung). Y a la vez, las redes sociales aparecen como un nuevo espacio de lucha socio-simbólica por un capital *on-line*. En esta sociedad de imágenes digitales transnacionales, transitorias e híbridas, Steyerl inscribe la imagen pobre en

la tradición de materiales de las vanguardias inconformistas: panfletos copiados al carbón, películas agitprop, videmoagazines *underground*, entre otras.

“Una cosa como tú y yo” es el tercer texto del libro, y aborda el problema de la clonación mediante la recuperación de la idea de héroes clonados en los video-clips de David Bowie y Michael Jackson. Steyerl retoma la idea adorniana y benjaminiana de participación en el objeto como un hacer mimesis con la cosa sobre la que se reflexiona. Volverse cosa significa aquí devenir una imagen pobre: esto implica por un lado, dejar atrás el componente autoritario del sujeto racional frente al mundo, y por otro lado implica adquirir los testimonios materiales que carga la imagen pobre. Con este movimiento la autora pretende relevar la configuración material de la imagen digital, y liberarla momentáneamente de su mera función de fetiche.

En el ensayo “¿Es el museo una fábrica?” Steyerl realiza una breve historización de la economía política del museo contemporáneo y de la fragmentación de la mirada. Con ello rastrea la conexión entre la desmaterialización y esparcimiento ubicuo de la fábrica tradicional fordista, con el emplazamiento de los museos contemporáneos en los edificios de viejas fábricas modernas. La autora interpreta esta coyuntura histórica del museo como parte de su naturaleza capitalista, en tanto fábrica simbólica y social, que convierte al espectador en un obrero de lo sensible. En el museo contemporáneo se fabrican miradas fragmentarias por y para todos sus visitantes por igual, flagrante en el contraste que tiene lugar entre la arquitectura de sus salas, los *white cube* para piezas materiales y las recientes *black box* para video arte. El paseo desgarrado y laberíntico de la museología actual se contrapone así a la cómoda y homogénea sala de cine para largometrajes hollywoodienses. Los video-arte que vemos a pedacitos en los museos vienen a enseñarnos el carácter montajístico de la propia institución arte, nos muestra la disgregación histórica de la experiencia estética moderna. Steyerl, en el mapa de esta dispersión estética, propone precisamente al video arte político como la pantalla por la que podríamos salir de la nueva fábrica social total y ubicua.

“La articulación de la protesta” se refiere a la organización de la fuerza política disidente en dos niveles: el visual y el social. Respecto de la articulación visual, Steyerl retoma el problema del montaje cinematográfico, a través de dos casos de análisis, a saber, *Showdown in Seattle* de 1999 realizada por Independent Media Center de Seattle y emitido por Deep Dish Television; y *Aquí y en otro lugar* de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville de 1974. La segunda trata sobre la lucha por la liberación de Palestina en 1970. Pero trabaja sobre la consciencia del “y” del montaje, del procedimiento de adición de fragmentos que constituye cualquier construcción audiovisual. Ese carácter discontinuo y artificial del montaje, de pedazos de imágenes que se suceden en el tiempo, se hace presente tanto en el título como en el propio contenido y forma del film de Godard. En cambio, en *Showdown* se pretende criticar la falsedad de la cobertura mediática de la revuelta en Seattle contra la OMC, pero sin problematizar su propia opacidad como audiovisual. El desnivel se produce para la autora en el intento de fetichizar el procedimiento, como dijera Marx de “borrar las huellas de su propia producción”, a través de la cual critican la articulación política de la protesta como de la forma. Para Steyerl el chispazo de lo político depende de un tipo de montaje que sea capaz de des-ocultar las fisuras de su propia producción.

“El arte como ocupación” comienza con un ejercicio para los lectores de grabar con un celular lo primero que encuentren cada día durante un mes. Con ello, Steyerl pretende abrir la consciencia histórica del lector a la dispersión de la producción

visual, que antes pertenecía al coto de los artistas. Ello ocurre en el marco amplio de transición del trabajo tradicional a la ocupación, como una desregulación y dispersión de la actividad laboral general. En este desparrame de la labor instrumental ya no se cuantifica el salario, y prevalece una idea de proceso abierto, que implica en el corto plazo un derroche de recursos y hasta una gratuidad de la tarea realizada. El caso modelo de ocupación es la labor artística. La dispersión del trabajo es simultánea al proceso de estetización total de la política, como diagnosticó Benjamin en su célebre artículo sobre la obra de arte, pero también a la reunificación de las tareas especializadas en el *multitasking* y en la interdisciplinaria que estaban separadas en la división moderna del trabajo. Una de las consecuencias más despolitizadoras de esta estetización global es el narcisismo masivo, producido por la permanente auto-representación en imágenes digitales de cada cuerpo en las redes sociales. Llegado ese punto, Steyerl propone un sentido alternativo al término ocupación, porque lo aproxima a la táctica política de tomar colectiva y clandestinamente los espacios públicos: hay que ocupar las pantallas.

El ensayo “Liberarse de todo: Trabajo *freelance* y mercenario” comienza problematizando la idea de libertad en el marco del neoliberalismo tras la caída del muro de Berlín, describiéndola como una tríada de malas libertades: para las corporaciones transnacionales frente a la regulación estatal, para la subjetividad egocéntrica frente al vínculo social y para la experiencia ideológica posfundacional de la “caída libre” frente a la verdad global de la hiper-administración. Para Steyerl los trabajadores, incluso los artistas, asisten a un neofeudalismo oculto que se les aparece como una constelación falsa de nuevas libertades individuales que están producidas por la dispersión de la fábrica y su transfiguración en unidades autónomas cada vez más pequeñas, como en el trabajo *freelance* o cada vez más lúdicas como la “cultura empresarial abierta” y las “metodologías blandas” de Google Inc. Junto con la privatización de la guerra, Steyerl observa la aparición de estas libertades como el síntoma de un debilitamiento de la soberanía de los estados nacionales y sus democracias representativas, y una globalización del poder económico. En un diagnóstico de época cercano al de la filósofa alemana Julianne Rebentisch, Steyerl señala que el colmo de la democracia neoliberal es que en vez de la representación de “la mayoría”, cada sujeto del todo social es sobrerrepresentado, y sin ninguna mediación política aparece en la mayor plaza pública actual: la web. Así Steyerl analiza la apropiación guerrillera de la máscara del personaje hollywoodiense Guy Fawkes por el grupo secreto de hackers *Anonymus*. Allí deja abierta la posibilidad de una libertad segunda que se hace lugar entre los nervios de la libertad obligatoria, aparente y total del neoliberalismo: la libertad de aparecer sin apariencia, sin rostro, sin nombre y sin identidad, pero como un sujeto de acción colectiva y colaborativa.

En “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” la autora explora el estatuto indeterminado del desaparecido político, que como el gato imaginario de Schrödinger sometido a veneno y radiación en una caja cerrada, no se sabe públicamente si está vivo o muerto, o si se trata de una superposición siniestra de la posibilidad de la vida y de la muerte. Steyerl toma varios casos de desapariciones políticas entre las que destaca la del juez español Baltasar Garzón, poco tiempo antes que en 2010 presentara cargos contra funcionarios del general Franco involucrados a su vez en la desaparición de unas 113.000 personas durante la Guerra Civil; y las desapariciones en la década de los 90 de los militantes del Partido de los Trabajadores de Kurdistán en Turquía, entre quienes estaba Andrea

Wolf, amiga de la propia Steyerl. El ensayo analiza de qué modo la retorcida fantasía decimonónica de Schrödinger, anticipa una técnica de aniquilación que se extendió en el siglo XX a los campos de concentración y a las fosas comunes de las dictaduras militares alrededor del mundo. Estas cajas seguras de tortura y muerte aparecían públicamente como limbos, como zonas de indeterminación de la existencia. Siguiendo a Steyerl, los desaparecidos políticos y sus pertenencias caen irrevocablemente en una zona de no-identidad desde la que atestiguan monadológicamente la historia que pasó a través de ellos. La autora expone que lo mismo ocurre con las prendas, objetos y fotografías de la persona desaparecida. En este marco, la imagen pobre vuelve a ser redefinida no tanto por el contenido político o de denuncia que pueda tener, ni por su rango de definición, sino porque su propia fisicidad material está dañada, olvidada, desprotegida o censurada por las fuerzas de la historia. Y con sus cicatrices materiales denuncia silenciosamente la peligrosidad o clandestinidad de la circunstancia de la captura, los intentos de su destrucción, la falta de inversión en mantenimiento y recuperación de archivos y las maniobras de impunidad, amnistía y encubrimiento de los juicios políticos aún en democracia.

En “Los spam de la Tierra: desertar de la representación” Steyerl formula marxianamente lo que podríamos llamar la ley absoluta de la acumulación visual, que consiste en una expansión de la producción de representaciones visuales de los cuerpos individuales proporcional al volumen de un ejército de reserva de personas que no son ni serán representadas políticamente. Esto implica una crítica al acople fraterno entre capitalismo y democracia, ambos produciendo invisiblemente indigencia y opresión a escala global. Paradójicamente este empobrecimiento de la representación cultural y política se da en simultáneo a la universalización de la producción de imágenes digitales. Hoy la vigilancia escópica se da a través de la integración en Internet de los *mass media* en los *personal media*, que permite que cada punto de la masa de usuarios se autovigile y vigile al usuario contiguo mediante *selfies*, tweets y videos de sus *Smartphones*. En ese marco, Steyerl analiza el funcionamiento *on-line* del *spam* o mensajes basura, que son un texto publicitario, una ventana emergente o un SMS configurado como una imagen, para esquivar los filtros regulares. Los *spam* aplastan en número a los mensajes personales de los usuarios e incluso a la población humana, pero por ser no deseados y eliminados son bits de información que salen expulsados de nuestros flujos de comunicación, y quedan flotando en el espacio extraterrestre como un enorme caudal de información residual. Este conjunto bloqueado y masivo constituye una representación en negativo de una sociedad hiper-representada visualmente e hiporepresentada políticamente. Para Steyerl, la masa de *spams*, de imágenes de mercancías y maniqués publicitarios siempre sonrientes, puede ser aprovechada políticamente como un falso señuelo para el radar del sistema económico, mientras se emprende una retirada iconoclasta de la obligatoria auto-representación visual en las redes sociales y se reorganiza lentamente la representación política.

El último ensayo, “¡Corten! Reproducción y recombinación”, Steyerl abre una discusión con Bourriaud, en la medida en que la autora entiende la idea de posproducción no como algo adicional y posterior al montaje de la mercancía, sino que es en sí misma el actual modo de producción: “no nos hallamos en un después de la producción. Nos hallamos más bien en un estadio en el que la producción incesantemente se recicla, repite, copia y multiplica (...)” (Steyerl, 2014, p. 194). Hoy la producción se ha identificado con el consumo, porque todos los productos que están

listos para ser consumidos son a la vez la materia prima de otros procesos productivos que vuelven a arrojar nuevos “productos primos”. La producción originaria es en sí misma re-producción y pos-producción, y las góndolas de lo ya producido son la nueva naturaleza de las que se extraen los insumos. El montaje, el procedimiento surrealista y cinematográfico de cortar y pegar, de reproducir y combinar se ha sistematizado y tecnificado, con consecuencias políticas y simbólicas regresivas. Steyerl toma el caso de una reproducción del *Angelus novus* de Paul Klee en un mega globo del parque temático *Tropical Islands* cerca de Berlín, y analiza la transformación simbólica respecto de la interpretación materialista que hace Benjamin de la misma pintura para pensar su filosofía de la historia. Ahora, el ángel de la historia ya no tiene horizonte, ni observa la catástrofe del pasado, sino que ahora sobrevuela el presente, sube y baja “como un ascensor que patrulla (...), el ángel se ha transformado en un *drone*” (*ibid.*, p.196).

*

Si bien *Los condenados de las pantallas* se trata de una compilación de textos independientes entre sí que están pensando cada uno sobre asuntos particulares, todos ellos están interconectados por el enfoque posmarxista de la autora, su estilo ensayístico y por una serie de problemáticas transversales en torno a las pantallas. Podríamos realizar entonces una crítica a este libro a partir de tres tópicos transversales, a saber, [1] el problema de la apariencia estética en la era digital, [2] la tensión entre imagen y estructura social, [3] y la relación entre pantalla y política.

[1] El problema de la apariencia estética en la era digital remite necesariamente a las condiciones industrializadas de producción actual. Steyerl se para sobre el marxismo filtrado por el trabajo de Adorno y Benjamin para abordar una crítica al régimen de escopacidad contemporáneo. Su crítica se despliega bajo los conceptos de caída libre, pérdida del horizonte, mirada satelital y ojo protésico vertical (Steyerl, 2014, pp. 15-17, 22-32, 124, 129), el concepto de mimesis (*ibid.*, p.52), de fragmento (*ibid.*, p.55), el problema del aura (*ibid.*, p.45) y la reproductibilidad técnica de las imágenes (*ibid.*, p.51). En este punto, es notoria la voluntad de la autora por polemizar con los estudios visuales de corte formalista, que aíslan la producción estética de su potencial político disruptivo, y a la vez con las recepciones y continuaciones de la Escuela de Frankfurt que han descentrado el problema estético en favor de un horizonte lingüístico, intersubjetivo y comunicativo. La potencia de los ensayos de Steyerl parecería residir en que no deja intacto ninguno de sus dos vertientes, sino que en el encuentro de ambas nada queda intacto. Pero a la vez es posible señalar que esta doble ambición crítica acaba redundando en algunas simplificaciones teóricas y lugares comunes en la reconstrucción del problema de la apariencia estética.

Las imágenes digitales en la medida en que necesitan de un soporte físico plano son estructuralmente idénticas a las imágenes pre-digitales, a las imágenes fotográficas, pictóricas y gráficas. Comparten con ellas eso que los estudios visuales llaman “la doble realidad de las imágenes” (Aumont, 1990, p.65), de ser una superficie plana y a la vez una ventana transparente que muestra otros mundos, *i.e.* una representación. Pero la particularidad que señala Steyerl de las pantallas digitales es que coinciden con un tipo de objeto nuevo, a saber, el dispositivo electrónico industrial, que está en permanente interacción con el mundo *off-line* y el mundo *on-line*. Así la imagen digital aparece en un lugar concreto y al mismo tiempo está siempre deslocalizada, porque esencialmente es ya una reproducción global. El correlato entre apariencia y

material estético definido primeramente por Marx en la fantasmagoría de la mercancía y luego transfigurado por Adorno –en un recuerdo de Hegel– en la apariencia de la obra de arte, encuentra aquí un nuevo punto de contacto. Hoy la apariencia digital se produce partiendo de su material ya desmaterializado y aparente: un flujo masivo de datos y de pantallas luminosas que están en una permanente y vertiginosa convulsión. Sin embargo, tanto para Adorno como para Benjamin su abordaje de la apariencia implicaba una discusión con las cargas idealistas y materialistas que ese concepto arrastraba dentro suyo, y a la vez se definía en la intersección con sus teorías de la sociedad moderna y sus filosofías de la historia. Una densidad epistemológica que en Steyerl parecería haber desaparecido del concepto de apariencia.

[2] Luego, Steyerl practica la división de las apariencias en clases sociales de acuerdo a su resolución. Aquí, se podría señalar que el acceso a las imágenes digitales luego del 2012, año en que la autora escribió los últimos ensayos incluidos en el volumen, tuvo una explosión histórica porque según numerosas consultoras internacionales en el 2013 la venta de *smartphones* superó la del resto de celulares básicos a nivel mundial. Está claro que es el dispositivo por antonomasia para la producción y circulación de las imágenes digitales de alta resolución, por ser su pantalla táctil, ser un dispositivo portátil conectado permanentemente a internet y por concentrar las funciones de todos los dispositivos anteriores (reloj, teléfono, radio, televisor, calculadora, notebook, mp3, cámara fotográfica y videocámara). Una lectura rápida, podría entonces delimitar las reflexiones de Steyerl a una historicidad cada vez más acotada y vertiginosa, válida sólo hasta la era pre-*smartphone*, cuando la alta resolución dependía de la posibilidad de adquirir una buena cámara fotográfica. Pero a favor de la autora, es clave comprender que el criterio de división económico-política de las imágenes es la resolución, porque eso centra el análisis en el objeto pantalla, allí donde aparece la apariencia digital. Así el rango de clase viene dado por sus condiciones materiales de existencia (el enfoque, la definición, el grado de detalle, la luminosidad, etc.), sus posiciones objetivas en el todo de lo visible (cantidad de megapíxeles por unidad de superficie) y a las relaciones verticales que las definen. Esto implica que guardan una autonomía relativa respecto de las clases sociales propiamente dichas, con las cuales coinciden sólo en algunos puntos. La categoría de imagen pobre que construye Steyerl, delinea en negativo a la de clase alta de las imágenes. El HD no se determina porque su producción y consumo es inaccesible a las masas (tanto la imagen como el dispositivo) ni porque su circulación es elitista. Quizás en su primera aparición. Pero hoy la situación se ha invertido, dado que la clase burguesa de las apariencias es absolutamente masiva en todos sus aspectos. En primer lugar, la producción de estas apariencias ricas es colectiva porque cualquier individuo de cualquier clase social puede acceder a los dispositivos de producción como cámaras y teléfonos inteligentes, y convertirse en un obrero operario de la máquina apariencial HD. En segundo lugar, la recepción y circulación involucra a todos los individuos sin excepción, por elección o a la fuerza, porque la reproducción de estas imágenes en alta definición sucede sin parar en cada rincón del espacio público y privado, desde las megapantallas publicitarias en la calle hasta la televisión, los celulares y computadoras personales. Las imágenes burguesas, como las clases sociales, no son tales por su separación del resto sino precisamente porque su lógica está capilarmente diseminada en el todo social y a la vez ocultan fantasmagóricamente la concentración de los medios de producción y del capital. En tercer lugar, la industria de las tecnologías digitales pone todo su esfuerzo en producir

dispositivos que produzcan automáticamente y en serie imágenes burguesas, fetiches de alta calidad, que “borren las huellas de su producción”. Para Steyerl esto supone que la concentración del poder económico y el recrudescimiento de la administración social coincide con la diseminación capilar de la producción de lo visible, proceso en el que cada cuerpo se convierte en agente de vigilancia y a la vez en el objeto vigilado.

[3] La tensión entre imagen y politicidad obliga a Steyerl a retomar y actualizar ciertas tesis de la crítica marxista a la sociedad burguesa y de la crítica posmarxista al arte moderno, pero relocalizando la producción de las imágenes en su estadio digital. Así el texto discurre por una serie de situaciones clásicas de la teoría crítica pero extendiendo o invirtiendo su sentido: el momento en que los obreros salen de la fábrica a lo Farocki (2013) como antecedente del público saliendo del cine (Steyerl, 2014, pp.70-71), la fantasmagoría institucional del arte en tanto el museo no muestra el modo en que muestra (*ibid.*, p.73), la disolución de la división del trabajo cultural como una nueva forma de administración social (*ibid.*, p.105), el problema de la explotación (*ibid.*, p. 100) y de la alienación en el tránsito desde el trabajo hacia las ocupaciones blandas (*ibid.*, p.108-114), la ley general de la acumulación capitalista (*ibid.*, p.179), la estetización de la política (*ibid.*, p.143 y ss.) y de la vida (*ibid.*, p.115). Esta serie de operaciones constituyen una plataforma de diagnóstico para la crítica de la situación contemporánea de la imagen. Pero también es posible señalar que la autora recurre a los pasajes más conocidos de *El Capital* sin las mediaciones que la crítica posterior ha realizado sobre el determinismo de las leyes del despliegue del sistema capitalista que Marx había concebido a partir de la inversión de la filosofía de la historia de Hegel. Cabría entonces preguntarle a este libro: ¿cómo es posible una crítica al sistema de las imágenes digitales sin un desarrollo del concepto de plusvalor visual? ¿Cómo funcionaría la ley de acumulación capitalista en la resolución de las imágenes? ¿Es posible pensar en una sociedad de clases de las apariencias sin un horizonte histórico revolucionario-aunque sea negativo como en Adorno-? ¿qué aparece en las apariencias de las pantallas si descartamos los conceptos de espíritu, esencia y de verdad, incluso tratándose de una verdad socio-histórica? ¿Cómo podría extenderse la “teoría del robo” que funda la acumulación originaria como señala Jameson (2011), para pensar la enajenación de produce la sobre-visibilidad? ¿Cómo podría trazarse la dialéctica entre pantalla y subjetividad, si subvertimos la tesis central de Steyerl y pensamos que en lugar de las imágenes pobres, somos los usuarios sin *buck-up* los verdaderos condenados de la pantallas?

Bibliografía citada

- Adorno, Th. W. 1970a. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. 2005. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal].
- . 1970b. *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften* 7), Frankfurt am Main. [(1) Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. 1983. *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis; (2) Trad. de Jorge Navarro Pérez. 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Akal].
- Aumont, J. 1990. *L'image*. París: Editions Nathan. [Traducción al castellano por Antonio López Ruiz. 1992. *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós].
- Benjamin, W. 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp: *Gesammelte Schriften*. [Traducción al castellano de Tomás Joaquín

- Bartoletti y Julia Fava. 2009. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Las Cuarenta].
- . 1942. *Über den Begriff der Geschichte*. [Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava. 2009. *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Las Cuarenta].
- Farocki, H. 2013. *Desconfiar de las imágenes*, prólogo de G. Didi-Huberman, trad. de J. Giser y A. Marchi. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, F. 2011. *Representing Capital. A Reading of Volume One*. Londres: Verso. [Traducción al castellano a cargo de Lilia Mosconi. 2013. *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica].
- Lippard, L. R. 1973. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press. [Traducido al castellano por María Luz Rodríguez Olivares. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004].
- Marx, K. 1867. *Das Kapital* [Tomo I]. [Trad. de Wenceslao Flores. 1999. *El Capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica].

Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII

María Luisa Luceño*



Adela Presas; Miguel Salmerón

Estudios musicales del Clasicismo, 4: Estética del teatro musical

Editorial: Arpegio Editorial, 2019

ISBN: 978-84-15798-40-8

Páginas: 284

Los géneros dramáticos, en su complejidad textual, y en combinación con la diversidad de la música escénica con la que se materializan, son un campo aún inexplorado en múltiples aspectos. En este sentido, Miguel Salmerón y Adela Presas con *Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII* coordinan el que es el cuarto volumen en la serie de Estudios Musicales del Clasicismo de la Editorial Arpegio, una interesante serie de propuestas para el estudio de ciertas manifestaciones del teatro del s. XVIII, espejo en el que se refleja la sociedad y cultura del llamado Clasicismo musical europeo. En un siglo donde se reafirman las conciencias nacionales, las distintas manifestaciones de poder, y con la primacía de la razón y la ciencia frente a otros planteamientos, se generan tipologías escénicas de exitosa recepción y que en muchos de los casos perviven en nuestros días, en la paradoja de tener algunas de ellas una fuerte raigambre en la música popular. Desde distintas ópticas el espacio se transmuta en complejo caleidoscopio, y la cuarta pared del teatro italiano, el público, es realmente pantalla de las seis dimensiones reales del escenario, donde operan otras dos metafóricamente: una dimensión superior, la de las ideas, y la del suelo, la de la realidad que pisa ese mismo público.

Así, en primer lugar Magda Polo en “La estética ilustrada: de la Querelle des Bouffons al teatro neoclásico”, profundiza en las bases de una dialéctica entre la estética racionalista y la estética de la delicadeza: el equilibrio entre verosimilitud, catarsis de un *homo socius*: el que pretende agradar, y adentrándose en la aparición de *La Querelle des Bouffons*, que marca un cambio de escenario estético en Europa, por los partidarios del gusto francés o los del italiano, a la vista de estudiosos como Batteux, considerando a la música como una extensión de la vida o como lenguaje universal, y basado en tratadística de Zarlino, Mersenne, etc. y de Rameau, apoyada por el enciclopedismo es la gran aliada de la palabra, tiene a la melodía como correlato de acciones

* Universidad Autónoma de Madrid, España. marisa.luce@uam.es

morales buenas, que acompaña a la poesía, y que cristaliza como manifestación del teatro neoclásico, Polo explica el cómo se manifiesta así un equilibrio derivado de la naturaleza, sea en piezas breves, en comedia semiseria o tragedia, en una catarsis ético-estética que rechaza los vicios a través de la sencillez de los temas y personajes basados en tipos populares.

Miguel Salmerón vierte luz sobre el tema “Estéticas académica, mundana y popular del teatro musical español en la segunda mitad del inestable dieciocho: Iriarte, Nipho y Laserna”, donde el discurso estético del XVII se muestra fluctuante entre lo elevado y lo sencillo, y desde el cual el papel de las Reales Academias resulta crucial, junto con el de los intelectuales, con limitaciones en España, pero a los que se le suman el de las publicaciones periódicas inglesas y españolas. El teatro se despliega como institución ejemplarizante, donde *Ilustración*, la metáfora de luz por razón, no caló hondo en el panorama intelectual español; las reformas promovidas por los ilustrados de España, como Tomás de Iriarte y su poema didáctico *La Música*, glosan las artes como mimesis selectiva de la naturaleza, en apología de diversas tipologías compositivas, ya religiosas, ya profanas, todas vinculadas con la poesía. Salmerón muestra cómo la tonadilla evidenciaba la problemática sobre la asimilación de lo que sucedía en escena en virtud de sus vínculos con el poder. Su funcionalidad en un contexto de liberalismo económico, con un fuerte componente regeneracionista desde el tradicionalismo, y el buen gusto estético como lujo alcanzable, revalorizaron los esfuerzos ejercidos desde un género para la redención; al final, el pueblo eligió a la tonadilla desde un deseo de renovación.

Seguidamente, Fernando Doménech en “Contra el casticismo”, desgrana la complejidad del término *casticismo* y sus equívocos, según distintas construcciones ideológicas, ligadas a corrientes epistemológicas que transmitían prejuicios e impedían dar a conocer la esencia del s. XVIII, como en Ramón de la Cruz, afrancesado que da como suyas refundiciones o meras traducciones de obras francesas y temas de ópera bufa italiana, en niveles variables de absorción, asimilación y autoatribución de personajes y tramas ajenas, en niveles complejos de identificación estética con el objeto mimetizado, y a la luz de la acepción posterior del concepto de *casticismo*, Unamuno, Menéndez y Pelayo lo identifican con la *tradición eterna*. Asimismo Doménech indica paradojas compositivas de zarzuelas en cuanto a la identificación de elementos musicales de origen estrictamente español, cuanto menos aún, *castizo*.

En tercer lugar, Ingartze Astuy en “Cómicas de Madrid: Libertad, indecencia y reivindicación feminista” aborda el papel de las comediantas de teatro, actrices vinculadas fundamentalmente al género tonadilla del XVIII, en un teatro que era plataforma artística multidisciplinar, de influencia equiparable o superior a las de las publicaciones periódicas sobre la población, con roles masculinos y femeninos en escena, tesis variadas, vis cómica declarada, facultades escénicas y desdibujamiento de lo profesional de lo personal en las actrices-cantantes. Astuy muestra cómo, en un línea apologética de Feijoo, Clavijo y Fajardo, se denosta la ubicación moral de las féminas, siendo solamente potencialidades de la excelencia en potencia, sin ser acto. Las tonadillas que expresan la limitación impuesta históricamente a la mujer, desgranar ese jugoso significado a través de coplas y seguidillas, junto a los arquetipos masculinos que las rodean.

A continuación, M^a Rosario Leal Bonmatí en su “La evolución de la teoría estética a partir de las representaciones de la ópera *Adriano en Siria* en España” disecciona la

génesis de la obra homónima de Antonio de Caldara y Metastasio (Viena, 1731), como ópera italiana con excelente recepción en España. Siendo obra de dedicatario único, es drama histórico que se revisita como asunto, recibiendo modificaciones variadas en Madrid y Barcelona, siendo Farinelli quien la adaptó para Fernando VI y Bárbara de Braganza, con música del compositor Nicolás Comferto. Convive con las primeras tragedias neoclásicas, versa sobre una doble trama amorosa, la del emperador Adriano, y la de su hija, estando ambos mediatizados desde sus respectivas por el poder. Leal muestra cómo el conflicto *sentimiento versus razón*, típico de la Ilustración, se constituye en su eje central. Documentada su puesta en escena en Barcelona en 1763, el texto impreso incluye condicionamientos estéticos de los que Metastasio era consciente, por lo que sacrificó el texto a la música. *Adriano en Siria* está, pues, entre lo neoclásico y lo popular, con tendencia progresiva a la simplificación dentro de una reglamentación académicamente reconocida.

Adela Presas con su “Ni comedia ni tragedia: Controversias en torno a la zarzuela de la segunda mitad del s. XVIII” profundiza en la disparidad de valoraciones en torno a la zarzuela desde los preceptivistas y teóricos. La presencia de la música en distintos géneros teatrales que incluían palabra, plantea la problemática de su presencia en los escenarios. Presas destaca el concepto de tragedia para Aristóteles como *estilo deleitoso* según Goya y Muniaín, suprimido en su momento en la traducción del XVIII, puesto que lo deleitoso se oponía a la comprensión, lo didáctico. Autores como Masdeu o Luzán, marcan a la zarzuela como género impreciso, comedia con importante participación musical y cuyo origen indica la tipología a la que se le adscribe al género, con un hilo tenue que separa la comedia y la zarzuela, basado en la proporción de la música con respecto a la letra, a la acción.

La variedad de aproximaciones nos presenta a Ana Contreras Elvira con su “Transmutaciones estéticas y mutaciones mágicas: lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII”, a través de las llamadas *comedias de magia* en la Ilustración, en una época en la que se lucha contra la superstición. Así la magia se entiende como religión, espectáculo artístico, y de demostración empírica de las fuerzas de la naturaleza. Así también, los espectáculos de carnaval, son ámbitos de subversión de roles y empoderamiento de sectores sociales marginados con presencia de bailes, escenografías, acompañados de todo tipo de músicas: diegética, extradiegética, incidental, etc, no más importante que en otras tipologías compositivas, y muestra una sociedad en metamorfosis para la que el teatro escénico musical, y éste en particular, resulta un revulsivo.

Otra faceta interesante de la escena musical del XVIII la aporta la coréutica, y tenemos a Jose Ignacio Sanjuán Astigarraga con su “Los libretos en el ballet pantomímico: hacia una estética de la danza desde la palabra”, donde el libreto funciona a modo de paratexto o puente entre representación y público. Se recoge la inquietud de Cotarelo, quien lo definía como algo más que unas instrucciones escénicas: unas anotaciones de naturaleza compleja, y la del editor Rossi, cuyo afán se resumía en que “el libreto refleje lo que se ve en escena”, publicando obras con complejas didascalías sobre la coreografía, auxiliada de la música, y transmisora de sentimientos desde la danza para el poder, al ser en origen su dedicatario único un miembro de la realeza, de estética a medida e interpretación única. Por tanto, Sanjuán destaca la importancia que debe prestarse a tal tipo de manifestaciones artísticas, y donde la mitología permite lanzar virtudes en torno al homenajeado, que muestra un deseo de trascendencia de

sus autores, que describen minuciosamente con habilidad de orfebre el contexto, y que equiparan al libretista del XVIII a lo que sería el director-guionista de una compleja superproducción fílmica con señas de identidad propia en nuestros días.

También contamos con la aportación de Luis Felipe Camacho, quien retoma en “El casticismo como estrategia de persuasión en las tonadillas escénicas de Blas de Laserna” lo abordado por Fernando Doménech en el presente volumen, pero desde la óptica de la teoría de la comunicación, y en concreto, las áreas del periodismo, de la retórica y de una teoría del signo lingüístico cercana a Jakobson, aplicados a distintos elementos constituyentes de las tonadillas, situando la problemática del término en una etimología parcial, en la paradoja de adoptarse en la tonadilla durante su génesis compositiva pequeñas formas musicales extranjeras como reafirmación escénica del gusto del pueblo llano.

Pasando ya a aspectos que revisitan el XVIII desde un aspecto antropológico, Epifanía Abascal y Cristina Roldán, en “Visiones de la alteridad en el teatro musical español del s. XVIII desvelan una interesante fenómeno: la presentación de diferentes tipologías humanas en la tonadilla escénica con ocasión de la aparición de la figura del *extranjero*: a través de una concepción inversa a la rousseauiana del *buen salvaje* y que se remonta a tiempos del descubrimiento de América, una concepción maniquea se revela, situando a aquel en el polo negativo frente al nacional en un polo positivo, especialmente el madrileño. “El otro” como forastero-extranjero pasa por el rechazo y llega a la quasi-cosificación con el indio y con el temor al caníbal, que una xenofobia escénica centrífuga con la que se construye su contrario: la belleza castizocentrista como modelo supremacista humano- centrípeto en escena, desde una música paradójicamente unificadora y no necesariamente caracterizadora de todos estos personajes.

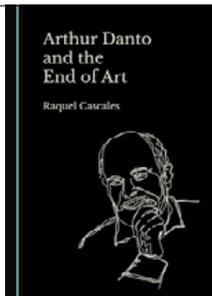
Y poniendo el cierre del presente volumen, Gustavo Sánchez en sus “Villancicos navideños representados: danzas y bailes en el repertorio dieciochesco del monasterio de El Escorial”, es otro de los artículos que pone énfasis en la danza y en sus implicaciones artísticas, si bien con finalidades diferentes en este caso. Se revisan las teorías del padre Samuel Rubio en estos villancicos, que se representaban realmente a cargo de los que fueron niños danzantes o seises, como en las catedrales. Compuestos en una franja temporal breve (1732-1773), describen una intensa actividad en el Monasterio con ocasión de fiestas marcadas (Navidad, Reyes, y el Corpus), justificada por la necesidad de festejar a Dios Niño como humano, junto con otras manifestaciones (la Tarasca y las mojigangas), desde géneros musicales que se remontan a siglos anteriores: el drama litúrgico, los autos sacramentales. Los Niños del Seminario, y los de la Hospedería, que ayudaban a cantar, como cantorcitos, fueron sus intérpretes. Sánchez documenta cómo no solamente los niños tomaban parte en estas manifestaciones escénico-musicales, sino también algunos monjes, junto con un gran grupo instrumental.

En resumen, en este volumen encontramos las claves para la comprensión de los orígenes estéticos de las manifestaciones artísticas del s. XVIII, y se contempla un teatro musical español del XVIII como espejo fidedigno y comentable por lo elevado, o por lo reprochable de la vida cotidiana en temas y personajes (arque-)típicos cantables, dramatizables, y bailables. El hecho teatral, deviene en producto final de las relaciones y las tensiones sociales y artísticas de la sociedad, y de sus aspiraciones, con reposiciones casi hasta el infinito, como lo pudieron ser las interpretaciones críticas y su difusión a través de publicaciones periódicas específicas, tanto de la recepción academicista como

la dirigida al gran público, y con influencias foráneas en lo que se ha dado en llamar *casticismo*. Salmerón y Presas muestran cómo una crítica historicista de raigambre estética, permite consolidar el canon sobre el *buen gusto*, en una retroalimentación continua junto con el gran público, y no precisamente a través de conciertos, sino a través de los teatros; la atribución de valores morales al goce estético desde el refinamiento de las sensaciones como armonía de los sentidos, englobarán múltiples artes en los géneros escénicos con música, en la adaptación de obras, y en su reposición desde un debate del que presenta el canon y su punto de unión con diversas clases sociales. Con temas y personajes de la vida cotidiana, se favorece la demanda de industrias de la música y de la escena, y el equilibrio entre artes, es indudable precuela de la obra de arte total wagneriana. La imaginación se transforma en creatividad, situada entre el placer y la razón, y moderadora entre ambas. Con controversias estéticas más o menos fundamentadas, se muestra un teatro como crisol donde se fusiona toda una pléyade conceptual: teatro como lugar de encuentro de las distintas clases sociales y unificador de las mismas a través del gusto.

Un final que no acaba

Philip Muller*



Raquel Cascales

Arthur Danto and the End of Art

Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019

Páginas: 147

Una extraña maldición persigue a cualquier autor que consigue colocar su nombre en los libros de historia del pensamiento: tarde o temprano, su tesis más famosa se convierte en la menos comprendida. Según Raquel Cascales, el filósofo, historiador y crítico de arte norteamericano Arthur Danto (1924-2013) tampoco ha escapado de este amargo destino. En su libro *Arthur Danto and the End of Art*, la joven profesora pretende explicar la discutida tesis dantiana del “final del arte” y poner de manifiesto todas sus implicaciones. Explicado en las coordenadas que plantea, este “final” ayuda a entender y celebrar la ausencia total de una narrativa hegemónica que someta la creación artística actual —o “arte” a secas— a cadáveres exquisitos de épocas remotas que puedan coartar toda su inventiva y potencial.

El trabajo se divide en cuatro grandes estudios. En el primero, *Behind the “End of Art” Theory*, Cascales explica el surgimiento de la estética como ciencia a finales del siglo XVIII y analiza la estrecha relación entre la creciente autonomía del arte y la conciencia histórica, radical y rupturista, que caracterizó al periodo ilustrado. La *Fenomenología del Espíritu* y las *Lecciones de Estética* de Hegel acaparan el grueso del capítulo; en concreto, la importancia de la historia como manifestación reglada del Espíritu, y del arte como, por decirlo así, recordatorio manifiesto de un estadio anterior de ese desarrollo. Entre las grandes aportaciones de este primer bloque, se encuentra la clasificación de las cinco escuelas contemporáneas que han definido cómo debe entenderse el fin del arte decretado por el filósofo idealista alemán hace ya 200 años.

Una de las grandes virtudes del trabajo de Cascales es su declarada voluntad de encontrar el sentido del “final del arte” de Danto dentro de *todo* el planteamiento del autor americano; esta labor comienza en el segundo capítulo, justo después de haberle situado entre los herederos de Hegel. Así, en *From the Philosophy of History to Dantian Art History*, Cascales analiza cómo un pensador que partió de la tradición analítica acabó abrazando el realismo narrativo (*narrative realism*) con el que Hegel defiende que existen leyes que dotan de una estructura teleológica y del todo inteligible al devenir histórico.

La sorpresa más estimulante de este capítulo es la comparación que Cascales traza

* IESE, España. pmuller@iese.edu

entre los planteamientos metahistóricos de Hayden White (1928-2018) y del mismo Danto, diálogo apenas esbozado hasta ahora en otros trabajos. Los rasgos en común entre los dos autores son claros: frente a la escuela positivista, ambos canonizan la narración como vehículo privilegiado de conocimiento y comprensión históricos, y defienden su carácter referencial a eventos pasados para distinguirla de la ficción y el mito. Todavía más interesante, sin embargo, son sus puntos de divergencia; a fin de cuentas, señalan las diferencias de comprensión existentes entre un filósofo y un historiador acerca del tipo de conocimiento que es la historia. En concreto, su diferencia fundamental reside en la aceptación o el rechazo de estructuras reales, u objetivas, sobre las que el relato histórico debe fundarse. Mientras que Danto acoge la posibilidad de que tales estructuras existan, abrazando así un “realismo narrativo” hegeliano, White cree que, al no ser estructuras “reales” ni únicas, toda historia es una construcción influida por elementos retóricos y estéticos específicos del “acto poético” de cada historiador en particular.

La comparación llega a su fin en el momento en que Cascales se adentra en la explicación del giro hegeliano de Danto; sin embargo, al contrastar estos planteamientos, sus palabras han esbozado un campo de investigación que no debe quedarse en el tintero, y que solo cabe esperar que desarrolle con más profundidad en otros estudios. En concreto, Danto puede ayudar a entender con nuevos ojos la labor del historiador tal y como la plantea White, quien precisamente la acerca más al trabajo de la creación artística y que, sobre todo, la relaciona con el poder de *transformar un evento cualquiera en un acontecimiento histórico*. Además, la diferencia fundamental entre White y Danto, el rechazo de estructuras reales que subyacen a la narratividad del hecho histórico, ayuda a entender la distancia que existe entre filósofos como Danto y otros de su misma generación como Michel Foucault (1926-1984), cuya labor precisamente se centró en deconstruir cualquier tipo de normatividad estructural “objetiva” a través de la genealogía y la arqueología nietzscheanas. Sus diferencias con White pueden servir para comenzar a deconstruir a Danto allí donde Cascales señala que Danto comenzó a construirse, en el campo de la filosofía de la historia y en la posibilidad *real* de un conocimiento como el histórico.

En el tercer capítulo, *The Transfiguration of the Philosophy of Art*, la autora explica por qué el esencialismo y el historicismo de Danto no se contraponen, sino que se complementan. Quien siga de cerca la investigación en historia de la sexualidad, por ejemplo, no deberá hacer grandes esfuerzos para que estas palabras atraigan toda su atención. Los últimos cuarenta años de debate en torno al origen de la heterosexualidad y, sobre todo, de la homosexualidad, han estado dominados por dos posturas contrapuestas y, hasta cierto punto, enfrentadas: el esencialismo de un John Boswell y el constructivismo de foucaultianos *queer* como David Halperin. Una postura intelectual como la de Danto, que, al menos en el campo de la historia y filosofía del arte, está mucho más predispuesta a conciliar algo así como “condiciones esenciales” con devenir histórico, indica claramente qué precio deben pagar posturas radicalmente esencialistas o aquellas ciegamente constructivistas. Desde las premisas dantianas, se deduce que las primeras carecen de *narrativa* y suponen, hasta cierto punto, una negación misma de la historia; las segundas, en cambio, carecen de *dirección*, y siempre conllevarán un rechazo del presente que es en nombre de todos los presentes que podrían haber sido. Esta faceta conciliadora entre aquello que es condición y aquello que es construcción, por tanto, hace del Danto de Cascales un

autor insospechadamente llamativo y excepcional.

Solo pasadas las 106 primeras páginas del estudio está el lector en condiciones de adentrarse en los sentidos y significados de la celebrada e incomprensible tesis del “final del arte” de Danto. Cascales señala tres sentidos dantianos a este final en el cuarto y último capítulo, *Arthur Danto's Development of the "End of Art" Theory*: el hegeliano, el historiográfico y el poshistórico. Todos apuntan en la misma dirección: Danto encontró en las *Brillo Boxes* de Warhol una realización de la profecía de Hegel acerca de la autoconciencia y liberación total y definitiva del arte, y por eso predijo que, después de Warhol, ya no habría lugar para narrativas hegemónicas, sino que comenzaría una época de pluralismo y libertad artísticas. Con este fin de la historia del arte, además, comienza una auténtica filosofía del arte. La tesis del “fin del arte” es esencialmente historiográfica: con ella acaba una narrativa que iluminaba y facilitaba la comprensión de su devenir histórico.

Las preguntas que esta tesis plantea siguen siendo vigentes y, en este sentido, el estudio de Cascales actualiza una discusión inacabada en la que conviene seguir profundizando. Con el final del arte llega un momento de coexistencia pacífica entre formas distintas de entender el arte, en donde ninguna narrativa acerca de la historia del arte tiene primacía. Cualquier lector podría plantearse si no fue siempre así, si no fue la (autoproclamada hegemónica) forma moderna e ilustrada de entender la historia del arte y el quehacer del artista lo realmente excepcional que gracias a Warhol por fin ha acabado. En tal caso, el “final del arte” supondría el redescubrimiento de una forma plural premoderna de entender el arte que encaja a la perfección con la sensibilidad actual, del todo posmoderna.

Dar este sentido a la tesis del “final de arte”, aun así, supondría afirmar que el pluralismo y la libertad siempre fueron la norma en el arte hasta que llegó la modernidad, que, en cambio, pretendió enclaustrarlos en sus propios moldes. Del estudio de Cascales se concluye que Danto no afirma esto. Danto no rechaza las premisas modernas; tan solo se limita a constatar que han quedado obsoletas después de Warhol. Sin embargo, señalar su obsolescencia no significa tacharlas de erróneas; al contrario, solo se comprende la actualidad del pluralismo artístico en contraposición al pretendido pasado hegemónico de una única narrativa que pretendía dar sentido al arte. Y este punto es uno de los más difíciles de entender: por qué el “final” de una narrativa supone su culminación definitiva; por qué esa narrativa siempre seguirá vigente, aunque solo sea en términos de pasado. En el Prefacio de este trabajo, Tiziana Andina define con gran exactitud la tesis del “final de arte” como una “noción imposible”. Imposible, sí, y profundamente enigmática.

En conclusión, este es un libro que disipará las preguntas y la curiosidad de los recién llegados y que satisfará el rigor de los expertos. Pero, sobre todo, es un trabajo que abre puertas de diálogo interdisciplinar extremadamente prometedoras. El enfoque del libro es casi igual de narrativo y holístico que el del autor que comenta y da pie a reflexión, preguntas y diálogo. En este sentido, lleva a Danto más allá de sí mismo, sin traicionar ni malinterpretar ninguna de sus ideas. Con una cuidada bibliografía, citada desde la primera página sin el tono cansino de la erudición, Cascales señala la implicaciones de cada tesis de Danto, sus aciertos y limitaciones. Cabe esperar que con trabajos como este, el discutido “final del arte” deje atrás la maldición de una fama que vive de la incomprensión, con el enorme añadido de no perder encanto, actualidad ni atractivo.

Espectros, espectros... y más espectros

Aleix Martínez Comorera*



Byung-Chul Han

La desaparición de los rituales: Una topología del presente

Traducción de Alberto Ciria. Barcelona, Herder, 2020

ISBN: 978-84-254-4401-2

Páginas: 128

De la mano de Herder Editorial, se publica al castellano un nuevo ensayo del prolífico filósofo surcoreano Byung-Chul Han (Seúl, 1959), titulado *La desaparición de los rituales: Una topología del presente*. A propósito de su publicación, podemos afirmar que Han, siguiendo la estela de sus propias ideas –expuestas, por primera vez, en *La sociedad del cansancio* (2012)–, permanece en la lucha por ser él quien, mejor que nadie, logre dibujar los contornos de la sociedad digital que nos habita. ¿Cómo? Esta vez, rastreando –al modo de la “hauntología”– la desaparición del espectro de los rituales (del lat. *ritus*: costumbre o ceremonia).

Los ritos, nos dice Han, son acciones simbólicas que tienen la función de transmitir y representar aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad. Dicho de otro modo, el símbolo, según Han, sirve para reconocerse, para re-conocer algo como lo que ya se conoce. Con lo cual, siguiendo al autor, diremos que es mediante el acto de re-conocerse (técnica simbólica propio de los rituales) que el individuo llega a sentirse parte de una comunidad u hogar. Sin embargo, hoy, los datos y las informaciones, por sobreabundancia, carecen de toda fuerza simbólica. Este hecho genera un vacío representativo donde van a parar las imágenes y metáforas generadoras de sentido y fundadoras de comunidad. Es decir, las imágenes y metáforas que dan sentido y estabilidad a la vida. Dicho esto, la crítica social de Han, que tiene como objetivo rastrear la desaparición de los ritos y, por consiguiente, las acciones simbólicas que los componen, se articula a través del análisis de seis factores contemporáneos.

El primero factor es la temporalidad propia del *modus vivendi* del capitalismo tardío. Según el filósofo, el tiempo se ha convertido en un flujo inconsistente que se precipita sin interrupción, lo cual, por inestable, lo convierte en inhabitable. El motivo es que la actual presión para producir priva a las cosas de su durabilidad. Ello, nos dice el autor, contrasta con las formas rituales que posibilitan no solo un bello trato entre

* Universidad de Salamanca, España. aleixm.comorera@gmail.com

personas, sino también un pulcro y respetuoso manejo de las cosas.

El segundo factor es el hecho de vivir inmersos en la sociedad de la autenticidad. Según el autor, en este modelo de sociedad todo el mundo está interesado en representarse a sí mismo –y, solamente, a sí mismo–. La autenticidad, entendida en dichos términos egoístas, resulta ser una adversaria de la comunidad. El filósofo clarifica la problemática mediante un ejemplo: los tatuajes. En el contexto ritual los tatuajes simbolizaban la alianza entre los individuos y la comunidad. Hoy, por contra, los tatuajes se encargan de señalar la singularidad de la persona que los lleva. Esta función los vacía de todo contenido simbólico, porque la finalidad es opuesta a la de los tatuajes en el contexto ritual: romper la alianza en pro del “yo”. Con lo cual, el cuerpo, lejos de ser un escenario ritual de identificación, se asemeja más a una cartelera publicitaria.

El tercer factor tiene que ver con la progresiva desaparición de los llamados “ritos de cierre”. Los rituales, escribe Han, tienen la capacidad de configurar las etapas o transiciones esenciales en la vida; actúan como formas de cierre. Por el contrario, en espacios donde proliferan una infinidad de posibilidades de conexión no es posible ninguna finalización. Dicho espacio de apertura incesante es propio del sistema neoliberal de rendimiento, el cual, no solo no permite finalizar nada, sino que hace que todo sea provisional e inacabado. Si bien, la cultura se asemejaba a los rituales en tanto que generaba una identidad cerrada (aunque no excluyente), la globalización ha desubicado la cultura hasta convertirla en hipercultura, es decir, en mercancía que se extiende sin límites ni centro igual que un rizoma, perdiendo así su función “septentrional”.

El cuarto factor es la mala gestión de los tiempos de reposo, silencio y festividad. Han, en una esclarecedora disquisición, nos recuerda que Dios, en el séptimo día de creación, no se limita a descansar del trabajo hecho, sino que la propia quietud es la esencia misma del séptimo día de creación; es lo que hace que la creación quede concluida. Asimismo, en la religión en general, el descanso es esencial para la fiesta. Sin embargo, según el filósofo, hoy hemos perdido casi por completo el descanso festivo, que se caracteriza por la simultaneidad de intensidad vital y contemplación. En otras palabras, el reposo y el trabajo representan dos polos existenciales, la vida activa (lo profano) y la vida contemplativa (lo santo). El primero de los cuales ha mutado en lo que podríamos llamar “vida hiperactiva” y, consecuentemente, el segundo se ha quedado sin espacios. El motivo de ello es que el reposo y el silencio no tienen cabida en la red digital, cuya estructura corresponde a una atención plana, mientras que aquellos presuponían (o presuponían) un orden vertical.

El quinto factor es la separación radical entre vida y muerte. Han, sirviéndose de Bataille, nos cuenta que las sociedades arcaicas no conocen la separación tajante entre vida y muerte, puesto que la vida solo es posible mediante el intercambio simbólico con la muerte. Este propósito, que también podemos rastrear en el Baudrillard de *El intercambio simbólico y la muerte* (1976), se sustenta en la idea que la relación entre vida y muerte se caracteriza por la reciprocidad. No obstante, como señala Han –valiéndose de Foucault y en pos de abarcar la idea misma de suicidio–, una sociedad como la nuestra, que está orientada al trabajo y a la producción, que trata de aumentar el capital humano mediante la biopolítica de la salud, percibe como una amenaza la soberanía y la libertad para la muerte.

Y el sexto –y último factor– es la pérdida de la capacidad de “jugar” en todas

sus múltiples formas y variables, puesto que, sometidos a la presión para trabajar y para producir, nos hemos olvidado de servirnos de esa capacidad inherente a los seres vivientes. Dicho hecho, según Han, se puede rastrear, en primer lugar, es el uso que hacemos del lenguaje. En el texto se dice que el uso lúdico del lenguaje se ha visto relegado por la comunicación informativa y significativa. A causa de ello, ya no somos capaces de percibir formas que resplandezcan por sí mismas, como, por ejemplo, las formas propias de la poesía. Si la poesía se caracterizaba por el sobreexcedente, e incluso por el lujo del significante, hoy vivimos un aumento de poesía narrativa que reduce su razón de ser a su significado, empobreciendo así tanto la lectura como la misma voluntad poética. En segundo lugar, Han explica que los mecanismos contemporáneos de guerra –los drones o los *Big Data*– se oponen al carácter lúdico de la guerra en las culturas arcaicas, que, mediadas por reglas, la asimilaban al juego. Ello no implica que en las sociedades arcaicas no hubiera un exceso de violencia y asesinatos brutales –que los había–, sino que en aquellas sociedades se situaban la guerra en la esfera sagrada del juego –que se opone al quehacer maquinal del presente–. Y, en tercer lugar, la victoria de la pornografía en detrimento del erotismo. La pornografía, dice Han, ha sentenciado a la seducción. El placer pornográfico, narcisista *per se*, surge del consumo inmediato del objeto que se ofrece sin velos. Este modelo de consumo sirve para ejemplificar la pérdida de toda capacidad de crear ilusiones y apariencias, de toda capacidad para el teatro, el juego y el espectáculo. Hecho del cual podemos concluir –con Han– que lo que destruye la sexualidad no es la negatividad de la prohibición o de la abstinencia, sino la positividad de la sobreproducción.

Y de la sobreproducción frente al juego es, a fin de cuentas, de lo que trata el presente ensayo. Porque el juego participa del mito, el mito es parte constitutiva de los rituales, y, los rituales, aquellos encargados de hacer comunidad sin comunicación, ya no forman parte del presente; de un presente que, en demasía, sufre y sufrirá permanentemente.

Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”

Ruth Sanjuán*



Raquel Cascales

El fin del arte. Hegel y Danto cara a cara

Publications Universitat de València, Valencia, 2020

ISBN: 978-84-9134-450-6

Páginas: 376

El “fin del arte” es uno de los tópicos más discutidos de la Estética contemporánea, motivo por el que Raquel Cascales (Profesora de Estética y Teoría de las artes en Filosofía y de Antropología y Ética en Diseño en la Universidad de Navarra) analiza en su obra *El fin del arte. Hegel y Danto cara a cara*, las transformaciones sufridas en y por el arte desde el Romanticismo a nuestros días y las teorías que llevaron a la Filosofía a pensar en su “fin” o “final”, un final en la forma de concebirse. Cascales parte de Hegel como referente inaugural, considerando algunos aspectos obsoletos de lo que derivaron tantas interpretaciones, siendo la más célebre la propuesta de Danto, razón por la cual tiene gran interés *enfrentarles* de manera que se establezca un dialogo entre ellos.

A modo de preámbulo, la autora lanza una pregunta acerca de si es posible una “comprensión” del hecho artístico, sosteniendo que cuanto más contemporáneo es, más complejo e inasible suele resultar, o al menos para un público ajeno a este contexto, probablemente porque su aproximación al arte haya sido según unos parámetros que se sitúan fuera de la contemporaneidad (13). Los cambios devenidos en el arte a mediados del siglo XX fueron profetizados de alguna manera por Hegel aplicándolo a su época, o sin saber bien cómo se producirían, por lo que Danto, en su tiempo, procura dar respuesta a la propuesta del filósofo idealista, partiendo de sus teorías para dilucidar qué estaba ocurriendo en la práctica artística de su momento. Cascales analiza rigurosamente las aportaciones de ambos de manera que podamos entender mejor a Hegel a través de Danto en una división del estudio en cuatro capítulos.

El análisis se abre bajo el epígrafe “La historización del arte”, donde la autora reflexiona sobre cómo entendemos el arte a través de una secuencialidad cronológica, incluso cómo podemos conocer la historia en base al hecho creativo. En este sentido, arte e historia son concebidos como algo “pasado” pero advertidos como proyecciones e interpretaciones en el presente, por lo que es preciso reparar en ciertos acontecimientos

* Universidad de Castilla-La Mancha, España. ruth.sanjuan@uclm.es

históricos para discernir la autonomía del arte (24), de lo que devendrá, entre otras cosas, no solo la historización del arte, sino también la crítica de arte y la Estética como ciencia autónoma dentro del ámbito de la Filosofía (26). De todas estas confluencias, sumando la aportación que ofrece el Romanticismo —a la que, por otro lado, Hegel se enfrenta— nace la contingencia de hablar de un posible final en tanto ha alcanzado su autoconciencia y, por tanto, puede redefinirse a sí mismo.

En el capítulo segundo, “La profecía hegeliana del ‘fin del arte’”, Cascales examina varias cuestiones para esclarecer dicha idea y, en última instancia, considerarla en relación con la de Danto, situadas ambas en la transformación que estaba sufriendo el arte en sus respectivos momentos históricos. Por ello el capítulo comienza señalando el papel que juega en la *Fenomenología* de Hegel, prosiguiendo con el carácter sistemático planteado en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, y por último, determinando si la Estética expuesta en sus *Lecciones de Estética* debe percibirse desde un prisma fenomenológico o sistémico (52). Concluye con una clasificación de las interpretaciones del “fin del arte” en cinco grupos interpretativos (en sentido artístico, gnoseológico, de la religión del arte, del sentido de una nueva etapa histórica y el fin del arte como liberación del arte) (116) que evidencian las similitudes y las diferencias que encontraremos en la comprensión de la propuesta de Danto en el siguiente capítulo.

“El giro hegeliano en la filosofía de Danto” señala las principales características de ese “giro”, como la aceptación del realismo y del carácter teleológico y progresivo de la Historia donde quedan aunadas las aportaciones de Danto en cuanto a la Filosofía del Arte y a la Filosofía de la Historia, que habían sido deducidas, en gran medida, de manera independiente. Cascales nos ofrece pensarlas en su conjunto, destacando la intrínseca relación existente entre ellas y que generó el desarrollo de la Filosofía Analítica, esencial para comprender el pensamiento dantiano sobre el arte y la historia, y de lo que derivará en su Filosofía del Arte (153). Asimismo, se manifiestan los tres aspectos más importantes para acercarnos a Danto: la relación del arte con la historia consumado en la “Historia del Arte” como la entendemos en la actualidad; la aceptación del realismo narrativo y la progresión histórica; y por último, esta narración como punto de inflexión que desemboca en la profecía hegeliana del “fin del arte” (226). Gracias al recorrido temporal que se expone aquí de las contribuciones de Danto, se percibe la importancia que da a la Historia para abordar el arte y el carácter narrativo que nos dilucida el “giro hegeliano” y su posterior proclamación del “fin del arte” revisada y declarada en la última parte del libro.

En “La proclamación dantiana del ‘fin del arte’” se traza, de un modo concluyente, las teorías que ayudaron a Danto a esbozar su concepción del “fin del arte”. La sacudida que supuso el Pop Art en referencia a la idea de objeto artístico y el inicio de los debates posmodernos en tanto relecturas post-disciplinarias y post-metafísicas de la herencia ilustrada, llevaron a Danto a plantear la necesidad de definir la práctica artística de una forma distinta, nueva, que desarrollará en el artículo “The Artworld”, continuada en el libro *La transfiguración del lugar común*. Este último es examinado con detalle por Cascales, donde encontramos, en primer lugar, una crítica a la Estética Analítica como tema central y la exposición de ejemplos que reclaman una nueva Teoría Estética y una nueva definición del arte (231), y en segundo lugar la declaración de tres puntos clave para Danto y su tesis: la definición esencialista del arte, el papel de la interpretación y la relevancia de la historia para la configuración de la obra de arte (236). Las teorías de Danto se habían entendido desde perspectivas diversas, algunos estudiosos las habían

comprendido como un cambio de opinión, otros como una contradicción o incluso como incompatibles (265). El conflicto continuó cuando por primera vez en 1984 Danto se refiere al “fin del arte” en “The End of Art”, publicado en el volumen *The Death of Art*, alegando que se refería al final de una narrativa sobre la Historia del Arte (275). Cascales, como conciliación, nos advierte que no hay “contradicción entre su filosofía de la historia y su filosofía del arte, entre su esencialismo y su historicismo, entre su proclamación del fin del arte y la posibilidad de seguir hablando de arte” (271), y que debemos tomar sus teorías no como antagónicas sino todo lo contrario, como aportaciones convivientes que nos ofrecen una visión más amplia y completa. De esta forma, recorriendo todos los estadios del pensamiento dantiano y cada una de sus obras, la autora presenta a Danto como un autor sistemático al que es fácilmente malinterpretable si no se tienen en cuenta los distintos elementos de su filosofía.

El fin del arte. Hegel y Danto cara a cara es un estudio imprescindible de las teorías, enfrentadas pero no discrepadas, al menos en su totalidad, de Hegel y Danto, donde la autora profundiza e integra las interpretaciones venidas de la idea inicial hegeliana del “fin del arte”, contextualizada en relación a los dos autores, y nos ofrece algunas pautas para comprender mejor el arte de nuestro tiempo. Un arte que sigue siendo percibido inexorablemente en relación a la dimensión histórica pero liberado de las exigencias de la historia del arte. Un arte emancipado, en tanto creación, interpretación, pensamiento y teoría, un arte liberado de los lazos de la primacía de la belleza, al menos entendida como belleza externa, meramente aparental, que ha primado durante tantos siglos. Ahora bien, cabe todavía seguir indagando en la belleza interna, del concepto y contenido de la obra que tanto Hegel como Danto defienden.

Una liberación que nos confiere pensar en una época posthistórica donde hablar de arte implique hablar de pluralidad, variedad, multiplicidad y disparidad en todas sus formas de hacerse (artista), exponerse (institución) y entenderse (espectador).

Metáforas de la multitud

Wenceslao García Puchades*



Miguel Corella (editor)

Metáforas de la multitud. En torno al pensamiento de Antonio Negri

Madrid, Lengua de Trapo. 2019

ISBN: 978-84-8381-244-0

Páginas: 368

Cuando Hardt y Negri escribieron en el 2001 *Imperio*, nadie pensaba que pudiera sobrepasar el ámbito académico de la izquierda antiglobalizadora. Sin embargo, al poco tiempo de su publicación se convirtió en un *best-seller* generalista. Pero más asombroso fue el hecho de que su mayor éxito de ventas fuera en Estados Unidos, la sede del Imperio criticado en su libro. Posiblemente gran parte de dicho éxito estaba relacionado con el concepto de multitud, un concepto construido por los autores como solución a las desigualdades producidas por el desarrollo extremo del capitalismo. La multitud, cuyo nacimiento Negri ubica en la cumbre de Seattle (Negri y Zolo 2002, 5), aparece de manera inmanente al propio sistema: si la multitud ha hecho crecer el capitalismo y con ello sus desigualdades, también es ella la que tiene el poder para acabar con ellas y crear algo nuevo. Para ello debe hacer uso de la cooperación y la hibridación. En un contexto de redes globalizadas y de continuos intercambios lingüísticos, la capacidad de organizarse y mezclarse con flexibilidad le otorga a la multitud un poder de producción que le permite cambiar las leyes por las que se rige el presente sistema (Hughes et al. 2003).

Sin embargo, el concepto de multitud también ha sido objeto de crítica por su poca precisión o abstracción filosófica, como afirma la politóloga canadiense Ellen Meikins; por su banalidad, como alega el sociólogo norteamericano James Petras; o por su poca originalidad al limitarse a ser un mero sustituto del concepto de masa o proletariado (Hauerwas 2003). En el seno de esta disputa se ubica *Metáforas de la multitud. En torno al pensamiento de Antonio Negri*. Editada por Miguel Corella, la publicación recoge una serie de textos que abordan el concepto de multitud y muestra el debate que la recepción del pensamiento de Antonio Negri ha tenido en la universidad española. Esta compilación de textos no se limita a realizar un recorrido conceptual e histórico por el concepto de multitud, sino que además aspira a probar su utilidad a la hora de entender la lógica de las prácticas políticas, artísticas o literarias contemporáneas. Estos tres ámbitos estructuran un total de quince textos en tres capítulos diferentes.

* Universitat de València, España. wenceslao.garcia@uv.es

El primer capítulo está dedicado de una manera más específica al ámbito de la filosofía política. Este comienza con un texto escrito por el propio Antonio Negri con motivo de una conferencia realizada en el *3er Congreso Internacional de Estética y Política. Metáforas de la Multitud*, realizado en Valencia en el 2015. En “Dis-utopías de la Multitud” el autor hace frente a aquellas críticas que han acusado de utópica su teoría de la multitud. Negri mantendrá lo que ya ha afirmado en alguno de sus textos pasados, que la multitud no se trata simplemente de un deseo, sino que se presenta hoy en día de una manera evidente en diferentes prácticas colectivas como un nuevo sujeto político que reclama más libertad y potencia democratizadora. El momento de la política sería aquel en el que los singulares de la multitud adquieren conciencia de estos hábitos democráticos, de manera que su “impulso inmanente” inicial adquiere forma de prácticas políticas organizadas. La cuestión, nos recuerda Corella en su Introducción, sería el modo en que se produce esta toma de conciencia por parte de los múltiples singulares. Se trataría de la pregunta clásica marxista por la estructura partidaria adecuada. Es el propio Corella quien en “Metáforas de la multitud: clinamen y kairós” continúa explorando la relación entre utopía y realidad implícita en el concepto de multitud de Negri desde el punto de vista de estas dos metáforas. Ubicándose en el ámbito de la filosofía política y de la práctica artística, el autor revisa la historia de estas dos metáforas. Su texto nos invita a considerar la multitud como una metáfora que permite imaginar lo que todavía no tiene lugar (lo utópico), pero que ya se deja entrever, anticipándose al presente. Destacan también las contribuciones a este bloque de José Luis Villacañas, quien en “La multitud: ¿ontología o metáfora?” revisa uno de los supuestos del pensamiento de Negri, a saber, la idea de que el capitalismo llegue a controlar la sociedad reduciendo el trabajo productivo a formas de trabajo intelectual, cooperativo o inmaterial. Una orientación más centrada en la formación de un nuevo sujeto político democrático la encontramos en los textos de Barroso y García Puchades, quienes de la mano de Zizek y Badiou, respectivamente, exploran el carácter acontecimental de la multitud. El bloque finaliza con los textos de César Ruiz y Pedro Lomba, quienes rastrean la historia del concepto dando cuenta de su carácter ambiguo.

Los textos recogidos en el segundo capítulo presentan diversos casos en los que la literatura ha creado metáforas asociadas a una visión de la sociedad moderna que fueron un avance de las formas de organización de la multitud. Con “Literatura y veridicción: hacia una política de la literatura en el último M. Foucault”, González Blanco inaugura el capítulo retomando la idea expuesta por Hardt y Negri de que según Batjín la novelas de Dostoievski suponen un modelo para una posible forma de organización política de la multitud. La autora vincula esta idea con las tesis sobre las relaciones entre literatura y política de Rancière y con los últimos trabajos de Foucault. En esta línea, el texto de María do Cebrero Tábade revela el papel que tuvieron las multitudes urbanas en la renovación de la técnica narrativa y el tratamiento literario de nuevas emociones y formas de sociabilidad a través de la obra de Rosalía de Castro. Como ocurre en las novelas de Rosalía de Castro, Scheherezade Pinilla nos invita en “Infierno y modernidad. La multitud en el París de Balzac” a descubrir en las novelas de Balzac que la multitud es la imagen central para representar la ciudad y sus transformaciones. Este capítulo acaba con los textos de Paula Marín y María Jesús López, quienes a través de la narrativa de Joseph Conrad y Virginia Woolf, respectivamente, exploran el papel del relato en la constitución de la comunidad política.

El último capítulo del libro agrupa tres textos que examinan algunas metáforas biológicas que ayudan a entender el sentido que Negri otorga a su concepto de multitud. Todos ellos comparten una ontología materialista de base en oposición a la teoría moderna del sujeto y sus premisas humanistas. Miguel Fernández Campón, con “Deshacer la estructura: la multitud como debilitamiento y como re-definición del ser”, descubre en la obra de José Delgado un representación de la comunidad basada en el azar y el deseo similar a la multitud propuesta por Negri. De una manera similar, Mónica Cano en “Interseccionalidad y deconstrucción. Cuando los cyborgs imperceptibles toman la política” aplica a las teorías feministas y la identidad de género la idea de Negri de que nuestro cuerpo se apropia de la máquina en una hibridación continua que libera las potencialidades humanas. En diálogo con Butler, Haraway o Grosz, el texto propone como paradigma de modelo de sujeto político el cyborg, que no siente la necesidad de reafirmar su identidad, sino que simplemente aspira a pasar desapercibido. Como cierre del capítulo y del libro, Sergio Martínez Luna propone en “Repensar la materialidad, repensar la emancipación. Cosas, ecologías políticas y movimientos sociales” un diálogo de los supuestos inmanentistas de la política de Negri con la ecología política de Latour, la ontología de la presencia de Gumbrecht, la política de visibilidad de los excluidos de Sassen o la política del reconocimiento de Honneth.

En definitiva, el libro nos ofrece una aproximación desde el ámbito de la estética y la política al concepto de multitud de Antonio Negri. Sus autores se ubican en el seno de la polémica y ambigüedad que ha generado dicho concepto desde su origen a comienzos del siglo XXI. Como resultado no solo lo confrontan con otros autores y teorías con la intención de proveer al lector las claves de esta disputa, sino que lo presentan como catalizador de diferentes prácticas en el arte, la literatura y la política contemporánea.

Referencias

- Hardt, M. y Negri, A. 2004. *Multitud. Guerra y democracia en la Era del imperio*. Madrid: Debate.
- Hauerwas, S. 2003. *Dissent from de Homeland: Essays after September 11*. Durham: Duke University Press.
- Hughes, J. A., Sharrock, W. W., y Martin, P. J. 2003. *Understanding Classical Sociology: Marx, Weber, Durkheim*. Londres: Sage.
- Negri, A. y Zolo, D. 2002. El Imperio y la Multitud. Un diálogo sobre el Nuevo orden de la Globalización. *Da Reset*. Publicado en Internet por Rebelión en http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/5c2fb1cd8_elimperioylamultitud.pdf

Siegfried Kracauer: Sobre la amistad

Benno Herzog y Francesc J. Hernández*



Siegfried Kracauer

Sobre la amistad

Buenos Aires: Las Cuarenta, Colección Mitma, 2019

ISBN: 9789874936059.

Páginas: 88

Siegfried Kracauer (1889-1966) no es solo uno de los autores más sugerentes de la filosofía y la sociología del siglo XX, sino también un ejemplo de larga trayectoria intelectual guiada por el interés de aprehender las manifestaciones de su tiempo, por lo que necesariamente tenía que relacionarse con otras figuras destacadas, desde Scheler hasta Lazarsfeld, pasando por la primera generación de la Escuela de Fráncfort. Precisamente esta exigencia interna, que le hizo orientarse en ámbitos diferentes y no pocas veces realizar investigaciones pioneras, unida al drama biográfico del exilio y la ausencia de un cobijo académico, han hecho que su obra fuera conocida tardíamente o de manera trastabillada, y no ha sido hasta después de su muerte y en parte en el siglo siguiente al de su vida cuando ha comenzado a reconstruirse el mosaico de su producción intelectual.

Hay que recordar que Kracauer alcanzó tardíamente la celebridad, a partir de la publicación de su *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film* (1947), en el que mostraba cómo el cine realizado en la época de la República de Weimar reflejaba los procesos sociales que determinaron el ascenso del nazismo y ofrecía un modelo de hermenéutica cinematográfica. Esta obra fue complementada por *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960), donde ofrecía el otro lado de la moneda: la capacidad transformadora del cine a partir de su índole fotográfica. En aquella época Kracauer estaba dedicado profesionalmente a la investigación social en Nueva York, que practicaba con una orientación cercana a la del mencionado Lazarsfeld (que paradójicamente alzaba la bandera de la práctica sin teoría) o a Merton (más cauto con sus teorías de rango medio). La imagen de Kracauer como un teórico realista del cine empezó a cambiar a partir de los años sesenta del siglo pasado por dos razones: por un lado, se hicieron accesibles mediante reediciones y traducciones las obras de Kracauer anteriores a su nacionalización norteamericana (1946), a partir de la que publicó solo en inglés. En 1959 se reeditó el estudio empírico sobre las clases medias

* Universidad de Valencia, Benno.Herzog@uv.es, Universidad de Valencia, Francesc.J.Hernandez@uv.es

en Berlín, *Die Angestellten* (1930), que se había adelantado dos décadas al trabajo de C. W. Mills sobre los *white collar*. En 1962 apareció nuevamente su biografía de Offenbach (1937), que, como el proyecto inacabado de los *Pasajes* de W. Benjamin, pretendía captar el “secreto” del París del XIX (se podría pensar que los proyectos de Benjamin fueron “realizados” por Kracauer). Un año después, la editorial Suhrkamp reeditó la novela *Ginster* (1928, también traducida recientemente por Las Cuarenta), ya no de forma anónima, y, por mediación de T. W. Adorno, se publicó una compilación de artículos de los años veinte: *El ornamento de las masas*. En 1964 apareció una nueva compilación: *Calles de Berlín y de otras ciudades* (recientemente traducida por Errata Naturae editores). Está en prensa una edición en valenciano de sus escritos sobre el fascismo. En conjunto, estos artículos y la biografía del compositor de operetas articulan el análisis de los procesos de masificación y cosificación, del desarrollo de la “industria cultural”, de los cambios en la estructura social y de una pugna latente para la emancipación. De este modo, y aunque Kracauer no se incorporó nunca de una manera plena al Instituto de Investigación Social de Fráncfort, a diferencia de sus amigos de los años veinte Löwenthal o Adorno, sus escritos cumplían el programa que M. Horkheimer había definido para el Instituto: una Teoría Crítica de la sociedad que superara la teoría tradicional. Por otra parte, la ubicación de la hermenéutica del cine en un contexto teórico más amplio, que se componía de elementos histórico-sociales y que comenzó en sus primeros escritos, fue defendida por Kracauer en las primeras páginas de su obra póstuma *History. The Last Things Before the Last* (1969), donde reivindicó vehementemente la coherencia de su trayectoria, lo que resulta pertinente para la consideración del escrito sobre la amistad, también reeditado en 1971.

El escrito sobre la amistad integra dos textos previos: un artículo publicado en la revista filosófica *Logos* (1918) y su continuación, aparecida en un libro homenaje al rabino Nehemia Anton Nobel (1921), en torno al cual se había establecido la *Freie Jüdische Lehrhaus* de Fráncfort. El interés del escrito radica, en primer lugar, en documentar el conflicto entre el individuo y la masa, tan vivo en la reflexión de aquella época. Kracauer conoció a Scheler (1916), a Simmel (1917) y también recibió la influencia de Max Weber, como se puede comprobar en su ensayo posterior, todavía no traducido, sobre la sociología como ciencia (1922). La indagación de aquel conflicto se traslada a “investigaciones sobre las formas de socialización”, precisamente como había subtítulo Simmel su *Soziologie* de 1908. Recuédese que de esa matriz no solo surgió la obra de Kracauer, sino también otras como las de Lukács, Bloch o Adorno, que luego recibirían la impronta de la lectura de Marx. Se produce así, digamos, la tensión subyacente que alumbrará lo que se conoce como Teoría Crítica: por un lado, atender a las formas de socialización, a la peripecia del individuo, desde la sospecha de que se ciernen sobre él procesos de extrañamiento determinados estructuralmente; pero, por otro lado, escapar de la simplificación mecanicista en la que había caído el marxismo. Buena parte de la obra de Kracauer se desarrolla en esa arena, como se ha comentado.

En los escritos sobre la amistad encontramos a un Kracauer todavía no bregado con el marxismo, siguiendo más bien la metodología weberiana (tan frecuentemente mal interpretada por los epígonos de lo cualitativo) de elaborar tipos ideales, aquellas representaciones que muestran en ellas mismas “la unidad más consecuente de una adecuación de sentido lo más plena posible”. Así, en los textos van desfilando formas de amistad como la camaradería, la relación de los colegas, la de los conocidos, la de

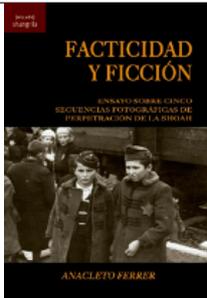
los amigos con conciencia de personalidad o la relación de amistad intermedia. Pero no solo es un asunto sociológico. Hay una larga tradición de textos filosóficos sobre la amistad: Platón, Aristóteles, Cicerón, Montaigne. El mismo Kracauer se hace eco de los intercambios epistolares entre Goethe y Schiller, von Arnim o Jacobi. No hay que olvidar que la exaltación romántica del individuo reapareció en los movimientos juveniles y las ligas (primero) masculinas de la época, de connotaciones eróticas y en algunos casos, como acreditan las obras de Blüher, filofascistas.

Hay que añadir el interés de la obra para el estudio de la intrahistoria de la Escuela de Fráncfort. La relación de Kracauer con el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, a pesar de las concordancias teóricas, estuvo fuertemente mediatizada por los vínculos personales. En 1919 inició su amistad con Adorno; un año después conoció a Löwenthal, que recibió una beca del Instituto de Frankfurt en 1926 y se incorporó como asistente de Horkheimer cuando este ocupó la dirección (1930). Löwenthal y Adorno, que fueron sucesivamente los dos colaboradores más estrechos de Horkheimer, se conocieron por medio de Kracauer. En 1922 conoció a Benjamin y un año después Elisabeth Ehrenreich, bibliotecaria del Instituto, con la que contrajo matrimonio en 1930.

Según la biografía de Kracauer preparada por Enzo Traverso, su relación con Adorno estuvo “marcada por una connotación homoerótica evidente”, que habría sido “sorprendentemente prefigurada” en el primer texto de *Sobre la amistad*. El segundo texto, “como demuestran varios pasajes, no sería arbitrario leerlo, entre líneas, como un relato autobiográfico” (*Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*, València: Edicions Alfons el Magnànim, 1998, pp. 31-33.). Efectivamente, las reuniones del sábado por la tarde, en las que los dos leían la *Crítica de la razón pura*, y donde Adorno aprendió, según recordaba en 1964, a entender la obra kantiana “como una especie de escritura codificada a partir de la cual podía leerse el estado histórico del espíritu” (*Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003, p. 373.), son un buen ejemplo de la “amistad de día festivo” o las consideraciones sobre la amistad “de un estilo particular”, entre un hombre adulto y un joven (ambos tenían catorce años de diferencia). Detlev Claussen va más allá todavía y, en su biografía de Adorno, defiende que Kracauer, en los textos de *Sobre la amistad*, expone el conjunto de emociones que determinaron no solo la relación de los años veinte, sino que también fueron los “responsables de que su relación de amistad con Adorno sufriera periódicamente importantes crisis” (Detlev Claussen: *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2006, p. 70), la *troubled friendship* según la definición de Martin Jay. En este contexto resultan significativos la crítica despiadada de Adorno al *Offenbach* (porque Kracauer no entraba en la notación musical de las operetas), sus maniobras para favorecer a un Benjamin abrumado por la redacción de los *Pasajes*, soslayando a Kracauer, que malvivía en el exilio parisino, o incluso el menosprecio del autor de la *Dialéctica negativa* de su propia época lazarsfeldiana, tal y como aparece en el último curso de Adorno sobre sociología. Como reconoce Claussen en el capítulo final de agradecimientos de su libro, la investigación en el Archivo Adorno implicaba la aceptación del compromiso de no citar textualmente su correspondencia inédita, lo que le impidió, al elaborar la biografía, “ofrecer una exposición más directa” de la relación con Kracauer. Por ello, *Sobre la amistad* puede considerarse también una especie de epistolario cifrado y no solo una codificación del estado histórico del espíritu.

La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah

Irene Cárcel Ejarque*

**Anacleto Ferrer*****Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah***

Shangrila Ediciones, Colección [encuadre] shangrila, 2020

ISBN: 978-84-122568-0-2

Páginas: 226

“Conservar y destruir, ¿cómo se pueden combinar las dos cosas?” (210). Esta será una de las preguntas a las que llegue Anacleto Ferrer, en *Facticidad y ficción*, sobre la imagen fotográfica. Pero no una imagen fotográfica cualquiera, sino que, como reza el subtítulo, el autor se centrará en cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah. Con el objetivo narrativo de construir una tragedia en cinco actos (*ficción*) para poder hablar de lo que ocurrió (*facticidad*), Anacleto Ferrer, en un continuo diálogo con el pensamiento y la literatura de otros autores –muchos de ellos supervivientes de la Shoah–, se pondrá frente a las problemáticas que tanto el contexto de producción de estas imágenes, como el de su difusión y actual relevancia, plantean.

Tras un prefacio en el que el autor introduce conceptos clave como el de anamnesis o, propiamente, el de imagen, además de justificar su decantación por la forma ensayo, pasamos a tres capítulos preliminares. En el primero, Anacleto Ferrer, de la mano de Siegfried Kracauer o Walter Benjamin, destaca el carácter fragmentario de la fotografía –estrechamente ligado a la memoria– frente a la pretensión de totalidad –que conectaría con la misma pretensión del historicismo– que a veces intenta atribuírsele: tan solo mediante el montaje de las diferentes imágenes, de los diferentes fragmentos de los que disponemos y su interpretación y contextualización –apoyándonos, además, en otros documentos históricos como los textos– conseguiremos conocer lo que estas imágenes muestran del pasado, devolverles su valor documental; podremos ayudar en su esfuerzo a la memoria. “Solo la puesta en relación de unas imágenes con otras y la conjunción del ver con el saber permiten recoger lo impensado de la fotografía en el momento en que esta fue tomada, en el *hic et nunc* de su captura” (31). Para ello, la metodología propuesta por el autor es la de un escrutinio tripartito: el del fotógrafo, el del objeto fotográfico y el del asunto de las fotografías. No obstante, pone también de relieve la investigación de los devenires de la imagen: “Exhumar los vestigios visuales del pasado para recomponerlos enhebrando una historia, ese es finalmente el objetivo” (33).

* Universitat de València, España. irene.carcel@uv.es

El segundo comienza reivindicando el carácter documental –y no simbólico– de las imágenes que se van a estudiar. Por un lado, aquellas tomadas por los perpetradores, desde su punto de vista –en las que se centra el ensayo–: marcadas por un férreo control y censura, tan solo podían tomarse fotografías con fines ora administrativos ora propagandísticos, aunque, como bien explica Anacleto Ferrer, también proliferó “un tipo de fotografía personal, familiar y de recuerdo de los perpetradores” (41) dentro de los campos. Por otro lado, las fotografías tomadas por los Aliados a medida que iban descubriendo y liberando los diferentes campos: sin censura alguna, intentaron captar el horror que allí había acaecido para difundir esas imágenes con el propósito de sensibilizar a la opinión pública y apoyar los relatos que sobre la Shoah comenzarían a escucharse. Pero ese carácter documental tan solo cobra relevancia gracias al montaje –idea clave que el autor desarrolla a lo largo de los capítulos–, y más si tenemos en cuenta que la amplia mayoría de las imágenes con las que contamos se hicieron desde la mirada del perpetrador. “El montaje escapa a las teleologías, visibiliza los pecios, acoge los anacronismos y repara en la temporalidad de los gestos y los objetos creando nuevas coherencias” (52).

El tercero de estos capítulos preliminares está dedicado a Auschwitz. Y el motivo no es otro que el hecho de que este campo –como defiende Anacleto Ferrer– sirve como metonimia, como “sinécdoque” del Holocausto. Tras repasar sus orígenes, conformación e historia, recalca dos características de Auschwitz que ponen de relevancia las series de fotografías que va a estudiar: el carácter industrial, técnico y, por ello, despersonalizador del dispositivo de exterminio que allí funcionó mecánica y eficientemente y la opacidad que rodeaba todo el proceso, el secretismo y la eliminación de toda huella. “Lo que singulariza el exterminio nazi de los judíos (y de los gitanos) europeos es la planificación exhaustiva tanto del exterminio mismo como de su invisibilización” (62). Teniendo esto en cuenta, las imágenes que nos han llegado se tornan cruciales. Finalmente, el autor niega la inefabilidad del Holocausto –tesis que aquí tan solo podemos mentar pero que el autor argumenta perfectamente– tantas veces enarbolada y se propone narrativizar Auschwitz a través del montaje e interpretación de las cinco series de fotografías que va a estudiar ayudándose de las técnicas que le ofrece la literatura de la modernidad.

En el cuarto capítulo se centra en la primera secuencia: la de las imágenes del campo de Westerbork –fotográficas y cinematográficas–. Por lo que respecta a las fotográficas, estas reflejan la supuesta cotidianidad del campo, el día a día de los que se encontraban en él –tanto prisioneros como comandantes nazis–, *solo que* evitando reflejar la muerte y el exterminio: nos muestran, entre otras cosas, el trabajo de los prisioneros, la metódica disciplina, las instalaciones del campo, las ceremonias que se llevaban a cabo dentro del mismo, la distendida vida de los que lo dirigían, o las deportaciones de prisioneros en los trenes. Pero en lo que Anacleto Ferrer centra su atención –además de en el propio análisis de las fotografías en el que aquí no podemos entrar– es en quién hace la foto, para quién la hace y lo que en ella vemos: mientras que estas imágenes fueron tomadas por un prisionero, el punto de vista desde el que fueron tomadas está marcado por el destinatario, que a su vez es el “sujeto fotografiado”, y este no es otro que el comandante de Westerbork, Gemmeker. Por otro lado, el propio Gemmeker mandó que se filmara un documental que mostrara al gobierno nazi la necesidad de que Westerbork continuase en funcionamiento. En él pueden verse tanto el proceso de llegada de los trenes de prisioneros, su asignación, la deportación de otros

prisioneros, como todo el engranaje industrial para abastecer al Reich o las actividades de ocio controladas que se llevaban a cabo –imágenes todas estudiadas detenidamente por nuestro autor.

Una vez analizadas propiamente las imágenes, Ferrer estudia el trabajo de Harun Farocki en *Aufschub (Respiro)* –la cual va en la línea del propósito del ensayo–: mediante la técnica del montaje, Farocki vuelve las imágenes contra ellas mismas “consciente de que los documentos producidos por el perpetrador pueden *migrar* y convertirse en objetos no solo de denuncia sino también de estudio y memoria” (87).

El *Álbum de Auschwitz* o de *Lili Jacob* se aborda en el quinto capítulo. Un gran número de fotografías de este álbum se hicieron en la llamada *rampa* de Birkenau y muestran el proceso de selección de los deportados: en el momento en que bajaban del tren, pasaban un efímero reconocimiento médico que decidía su suerte: aptos –para el trabajo esclavo, para trabajar hasta morir o para servir a los variados experimentos nazis– o no aptos –condenados a una muerte inmediata, dirigidos directamente hacia las cámaras de gas. Sin embargo, esta selección y diferenciación no dependía de las condiciones de los deportados, sino que se hacía “en función de las necesidades de mano de obra” (130). Pero el álbum también cuenta, por ejemplo, con numerosos retratos hechos por el Servicio de Identificación, donde, en gran medida, eran enviados “representantes especialmente típicos del judaísmo para que fuesen fotografiados” (115), para afianzar, más si cabe, los estereotipos racistas del régimen nazi; con imágenes del llamado comando *Canadá* –encargado de clasificar los bienes requisados a las víctimas– en acción o de grupos de personas esperando –a su muerte sin saberlo– en el bosquecillo de abedules cercano a las cámaras de gas y a los crematorios. Ninguna de las fotografías fue tomada al azar, sino que, además de estar minuciosamente preparadas, respondían a los mecanismos de propaganda impulsados por el nazismo: con estas fotografías se consolidaban las representaciones antisemitas, se llevaba a cabo el primer disparo –del que nos habla Anacleto Ferrer. No obstante, de igual manera a lo que ocurría con las fotografías de Westerbork, en este álbum no hay constancia del segundo y definitivo disparo, no hay imágenes que muestren directamente la muerte y el exterminio: los destinatarios de estas fotografías conocían perfectamente el destino de los fotografiados, por lo que no era necesario dejar constancia de ello. “Las fotos no debían mostrar caos, pánico, brutalidad, violencia y muerte, sino división del trabajo, orden y capacidad de mando. *Fluidez* en la cadena, en definitiva” (124).

La tercera secuencia fotográfica analizada es la tomada por miembros de los *Sonderkommando* –prisioneros judíos y soviéticos encargados de acompañar a quienes iban a morir hacia las cámaras de gas, retirar posteriormente sus cadáveres para llevarlos a los hornos crematorios y regresar al interior para limpiarlas–. Estas escasas cuatro fotografías –tomadas desde el interior de las cámaras de gas– son las únicas imágenes que muestran directa y explícitamente el exterminio. Y están movidas, borrosas o, directamente, desenfocadas. Pero esto no ha de disuadirnos de su estudio, sino todo lo contrario: como bien explica el autor, en ellas ya no vemos la mirada del perpetrador, sino la de las víctimas, que lo arriesgan todo para poder mostrar al resto de personas ajenas a su horror lo que allí ocurría. Con Didi-Huberman: “decidieron sacar *pese a todo* esas cuatro fotografías” (151). Decidieron, como expone y desarrolla Anacleto Ferrer, mostrar sin decir, mostrar aquello que no se podía decir.

En el séptimo capítulo, las protagonistas son las imágenes captadas por las fuerzas aéreas aliadas. Estas, en su búsqueda de instalaciones industriales desde las que se

abastecía a los nazis, se toparon con Auschwitz. Pero –y este es el punto que subraya el autor y en el que se centra el capítulo– no lo encontraron porque no lo estaban buscando. Y esto ocurrió porque tan solo vieron Auschwitz, pero no lo miraron, pues para mirar es necesario fijar, no solo la vista, sino también la atención.

Por último, las fotografías pertenecientes al llamado *Álbum de Höcker* son las últimas en ser estudiadas. En ellas se ve al personal del campo durante su tiempo libre, disfrutando del *merecido descanso después de un trabajo bien hecho*. Es a través de estas fotografías que Anacleto Ferrer desarrolla el concepto –ideológico– de camaradería que pululaba en el ambiente nazi. Pero, además de esto, lleva a cabo una comparativa de este álbum con el de Lili Jacob: ambos son la cara y el revés de un mismo acontecimiento. Mientras que el de Lili Jacob es público –aunque de manera interna al régimen nazi–, el de Höcker es privado; mientras aquel nos muestra a las víctimas, este nos muestra a los victimarios. Pero todo ello desde una misma cámara y desde un mismo punto de vista: el de los perpetradores.

Para concluir el libro, Anacleto Ferrer hace un repaso del recorrido por las diferentes secuencias fotográficas explicitando esa relación entre facticidad y ficción –que ha construido capítulo tras capítulo– de la mano de Jorge Semprún o Rancière: su objetivo a lo largo del libro es el de *ficcionalizar* una serie de imágenes para contar el *facto* que muestran; utilizar la ficción para poder discursivizar una facticidad que de otra forma resultaría inenarrable. Con Semprún: “el artificio literario [como lo es el de esta tragedia en cinco actos presentada por Anacleto Ferrer] es necesario para relatar la auténtica verdad de los campos” (201).

Finalmente, acaba ensalzando y desarrollando ese aspecto clave que le ha permitido construir su *factum* con *fictum*: la mirada. Y lo hace, como no podía ser de otra forma, yendo, de nuevo, a las fotografías: analizando la mirada de Gemmeker –comandante de Westerbork–, de Settela –la niña gitana dentro del tren que le llevaría a Auschwitz–, la de otros comandantes nazis como Höss o Kramer, o la de una joven ingeniera condenada al trabajo esclavo –Geza Lajtos– y poniéndolas en relación con conceptos tan clave en la filosofía como es el de reconocimiento.

Así pues, *Facticidad y ficción* se vuelve un libro clave en el proceso –todavía vigente– de tratar de captar lo que fue y supuso la Shoah: escogiendo una de las posibles vías, como es la de la interpretación del archivo fotográfico existente –de parte de él–, Anacleto Ferrer consigue que miremos donde tan solo habíamos visto. Consigue que miremos con estupor la coetaneidad de unas imágenes que difícilmente podríamos haber imaginado que transcurrieron en un mismo lapso. Consigue, con su detenido mirar, que nos acerquemos a las miradas que ya no pueden responder a la nuestra, aquellas que fueron –paradójicamente– conservadas y destruidas por sus perpetradores. Consigue que miremos por los que ya no pueden mirar.

Arte e Violência: estratégias de articulação

Everton de Oliveira Moraes*



Rosane Kaminski, Vinícius Honesko, Luiz Carlos Sereza (orgs.)

Artes & Violências

São Paulo: Intermeios, 2020

ISBN: 978-65-86255-09-6

Páginas: 270

Quais as relações e pontos de contato entre arte e violência no contexto contemporâneo? É a esta pergunta que os autores do livro *Artes & Violências*, organizado por Rosane Kaminski, Vinícius Honesko e Luiz Carlos Sereza, partiram para pensar diversos casos específicos de articulação entre os temas. Tanto as artes quanto as violências são pensadas aqui em suas múltiplas formas de aparição na contemporaneidade. Fotografia, pintura, escultura, cinema, performance, entre outros aparecem confrontando assassinatos políticos, terrorismos de estado, desterritorializações forçadas, torturas, perseguições, censuras, etc. A obra de arte é ali pensada, desse modo, para falar como Gilles Deleuze, como o lugar onde a força incide e na qual várias formas de violência são não apenas representadas, mas também incorporadas, investigadas, lembradas, elaboradas e criticadas. Portanto, a arte é abordada não somente na medida em que sofre a violência, mas também na sua busca ativa para lidar com ela. Postura que podemos ver tanto na conduta provocativa de Flávio de Carvalho, que afronta a multidão para produzir uma experiência que se poderia chamar de artística, como esforço de rearticulação das memórias da barbárie e elaboração outras narrativas sobre ela, capazes de desativar os dispositivos que hoje a absolutizam e a normalizam em nossa existência.

O livro nos aponta que é impossível falar de Arte e violência sem levar em conta o “caráter destrutivo” da modernidade, ao qual Walter Benjamin se referia. Assim, ele foi dividido pelos organizadores em dois eixos principais: primeiramente, análise da postura que consiste em incorporar o gesto destrutivo para trabalhá-lo e transformá-lo em parte da estrutura formal da obra, fazendo da arte a aposta na ideia de que a violência não se resume ao gesto opressivo de destruição do outro, mas pode se configurar como modo de renovação das formas e invenção de condutas e, no limite, de mundos outros. Tal gesto, recorrente desde, pelo menos, as vanguardas artísticas do início do século XX, é retomado do livro como forma de pensar os “tempos infernais”

* Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil. moraes.everton@gmail.com

nos quais nos encontramos mergulhados. A segunda parte consiste da abordagem das narrativas artísticas que buscam edificar memórias da resistência, que buscam dar conta de ressignificar a presença das violências e atrocidades do passado que atormentam e assombram o presente.

Dito isso, opto aqui por dividir esta resenha em três estratégias que os autores utilizam para abordar os muitos modos de relação possíveis entre artes e violências, que se entrecruzam nas inúmeras obras e contextos ali analisados: a obra de arte como incorporação da violência, seja como (de)formação do objeto artístico, seja como criação de violência estética; o fazer estético como forma de elaboração da violência, seja pela via da constituição de memórias, do trabalho de luto ou pela rearticulação de sentidos; a arte como investigação, criação de um saber e de um modo de olhar para a violência;

A primeira estratégia mencionada (a incorporação da violência na obra) é privilegiada na primeira parte do livro. Ali podemos localizar, por exemplo, a obra de Regina Galindo que, como mostra Sergio Villalobos-Ruminott, contrapõe a fragilidade de seu próprio corpo nu ao poder destrutivo de uma enorme retroescavadeira, buscando evidenciar a economia da violência na América Latina; ou ainda os trabalhos de Artur Barrio, Hélio Oiticica e Nuno Ramos, que Rosane Kaminski e Artur Freitas apresentam como criadores de objetos incômodos e cenas esteticamente violentas, que tocam, afrontam, quando não agridem diretamente o observador que com eles se defronta. Assim, esses artistas buscam confrontar o terrorismo de estado, que se mostra tanto nos assassinatos da ditadura quanto nos massacres perpetrados pela polícia.

No capítulo de abertura, Villalobos-Ruminott problematiza a crise da estética no contexto contemporâneo, produzida pela emergência da sociedade do espetáculo e do neoliberalismo, que radicaliza o regime estático burguês da modernidade. Por meio de obras como as de José Luiz Martínez e Regina Galindo, procura pensar uma arte que toma como tarefa a criação de uma anarquia dos sentidos, que permita reimaginar os termos do comum e as partilhas do sensível que constituem.

Para Kaminski, os artistas por ela abordados (Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Arthur Omar, Rosângela Rennó e Nuno Ramos) não apenas tematizam a violência, mas a incorporam no próprio corpo da obra, produzindo uma violência estética e simbólica que duplica, para confrontar, o sensacionalismo da imprensa criminal brasileira que, a pretexto de mostrar a verdade do acontecido, espetaculariza a violência da sociedade, produzindo um modo de ver que silencia para certas atrocidades e normaliza outras. Se a imprensa, desse modo, gera a violência adotando estratégias que alternam entre o silenciamento e a espetacularização, as obras ali analisadas adotam a estratégia da contra-exposição, isto é, da criação de uma outra visualidade.

Artur Freitas pensa os limites e condições de possibilidade do modelo de eficácia política da arte a partir das Trouxas ensanguentadas de Artur Barrio. Esta obra aparece no texto como um caso limite do desejo vanguardista de abolir as fronteiras entre ficção e realidade, permitindo com que a arte interviesse diretamente na esfera política, àquela época passando por um momento dramático (os chamados “anos de chumbo”, período mais repressivo da Ditadura Militar brasileira).

Nesse mesmo âmbito, a análise de Paulo Reis, que parte de uma série de performances que reencenam fragmentos das vidas de Maria Bueno e Gilda, personagens marginalizadas da história de Curitiba, que tiveram suas existências

marcadas pela violência em dois momentos do processo modernizador da cidade (o final do século XIX e último quarto do século XX) e o modo como a arte, irrompendo o espaço público, agora com uma violência simbólica, traz a potência dessas existências interrompidas.

Eduardo Pellejero, por fim, aborda a arte como aquilo que, apesar de tudo, mesmo em tempos sombrios, se elevando para olhar as estrelas ou mergulhando na lama na qual estamos metidos, pode ajudar a criar sentidos e romper com o silêncio que o mal pretende nos impor.

Quanto à segunda estratégia mencionada, a elaboração da violência sofrida, o livro nos apresenta obras e reflexões que buscam abordar as formas mais radicais e desmoralizantes de violência. A arte ali, é tomada em sua capacidade de ficção, isto é, de rearticulação das manifestações sensíveis e construção de imagens e narrativas que tornem possível lidar com a presença do mal e combatê-lo. A violência aqui é aquela traumática, que emerge do passado para perturbar o presente e que exige um gesto narrativo. Os textos Maria Angélica Melendi, Anacleto Ferrer, Clóvis Gruner e Arthur Ávila nos falam da necessidade de articular testemunhos e memórias do horror e da barbárie, para conjurar o esquecimento que redobra sua violência no presente e para elaborar lutos que interrompam sua incessante repetição.

Ferrer fala das imagens provenientes dos campos nazistas de trabalho forçado e extermínio como elemento fundamental da formulação de uma imaginação capaz de, não apenas de não deixar esquecer a *Shoah* como acontecimento terrível, mas também da criação de uma forma de articulação dessas memórias de modo a dar conta da constituição de uma imagem do mal radical que nos permita combatê-lo nas suas constantes emergências. Para isso, seria preciso trabalhar com as imagens, frequentemente colocadas sob suspeita, por sua incapacidade de representação das atrocidades da *Shoah*, afrontando-as e trabalhando sobre elas.

Maria Angélica Melendi busca articular documentos da resistência às ditaduras latino-americanas com os arquivos da arte para pensar as possibilidades de uma representação do irrepresentável, isto é, um testemunho das “feições do horror”. A autora parte da imagem do rio como metáfora da memória e do esquecimento ou como modo de costurar essas narrativas da arte com documentos forenses, notícias de jornal e relatos de ex-militares.

Clóvis Gruner e Arthur Lima de Ávila falam da urgência de reelaboração das camadas de tempo que constituem e pesam sobre o presente, impedindo-o de passar. No primeiro caso, o autor parte de histórias em quadrinhos que tomam as ditaduras latino-americanas como tema, que são ali tomadas como forma de elaborar o luto das violências cometidas no período. Ávila, por sua vez, problematiza as “metanarrativas liberais” dos Estados Unidos, entendidas como relatos encobridores das camadas violentas da história do país. Em ambos os casos, trata-se da necessidade de rearticular temporalidades e reconfigurar sentidos para desbloquear o presente e abrir a possibilidade de futuros outros.

A última estratégia de abordagem da violência por meio das artes apontada pelos autores seria a produção de uma arte que funciona como saber do presente, que busca menos dar conta da representação dos traumas e brutalidades silenciadas do que mergulhar antropológicamente e se embrenhar nos meandros nos processos de produção de violência, revelando-lhes aquilo que não mostram a primeira vista.

Márcio Seligmann-Silva parte de duas recentes exposições (Levantes, de curadoria

de Georges Didi-Huberman, e *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, de curadoria do próprio autor) que apostam na força plástica e no potencial cognitivo da arte para mobilizar e ressignificar as memórias de violências, tanto a das ditaduras quanto a dos levantes e sublevações. O saber curatorial é ali entendido como modo de elaborar o luto quanto de invocar os gestos de resistência daqueles que são objeto da violência do poder.

Jaime Ginzburg relaciona o filme *Hoje*, de Tata Amaral, e o romance *K*, de Bernardo Kucinski, obras que articulam os recursos da ficção com a função referencial para pensar a questão dos desaparecimentos políticos e o modo como a memória dos mesmos é tratada nas sociedades contemporâneas.

Vinícius Nicastro Honesko analisa os filmes *The act of Killing* e *The look of silence*, que funcionam em sua narrativa como signos dos violentos processos que envolvem a história recente da Indonésia. Ao permitir que os perpetradores encenem livremente as narrativas fabricadas para legitimar suas ações, os filmes acabam por ressaltar não o valor de verdade dessas narrativas, mas sua crueldade e atrocidade. Assim, elas acabam por se voltar contra si mesmas, de modo que os filmes funcionam como uma forma de desativar o dispositivo biopolítico ali implicado.

Luiz Carlos Sereza aborda o filme *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, para analisá-lo como obra que busca realizar uma investigação da violência biopolítica contemporânea. Partindo da questão da luta por moradia, tema central do filme, Sereza articula também o problema dos refugiados das relações sociais e dispositivos políticos mobilizados para gerenciar suas posições e deslocamentos.

Por fim, caberia dizer que, para além da arte e da violência, como podemos ver, um terceiro elemento convocado pelo livro é a política. E isso porque não escapa aos autores que tanto as manifestações artísticas quanto as de violência praticadas nos séculos XX e XXI não cessaram de reivindicar a política como modo de legitimação. Não é menos verdadeiro também que a política contemporânea tomou esses dois temas (arte e violência) como objeto contínuo de sua atuação. A violência foi alvo de uma gestão biopolítica que pretendia direcioná-la para certos fins, que ora implicam em sua contenção, ora em sua liberação, as vezes drástica e cruel; a arte, por sua vez, foi objeto de discursos políticos que pretendiam censurá-la, domesticá-la, capturá-la ou, ao contrário, libertá-la, fazê-la expressar sua verdade. Pensar estas múltiplas relações é condição fundamental para liberar a imaginação em direção a outras formas de articulação entre elas.

Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía

Albert Alcañiz*



Horacio Muñoz-Fernández (coord.)

Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Colección Humanidades, 2020
ISBN: 978-84-1340-062-4
Páginas: 244

El doctor en Filosofía y licenciado en Comunicación Audiovisual Horacio Muñoz-Fernández, ya veterano en la publicación de libros sobre cine, toma esta vez el papel de coordinador en la obra *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*. Este libro aúna un total de ocho ensayos de distintos autores que giran en torno a la siempre compleja relación entre la filosofía y el medio cinematográfico. De esta manera la obra está dividida en dos secciones bien diferenciadas: La ‘filosofía sobre cine’ en primer lugar y el ‘cine como filosofía’ a continuación. La principal diferencia entre estos dos enfoques es que el primero ha consistido tradicionalmente en que los filósofos escriban sobre cine desde sus concepciones filosóficas. Autores como Deleuze o Badiou consideran que hay una relación igualitaria entre el cine y la filosofía, pero siguen considerando el cine como un medio que plasma sus concepciones de lo que es el pensamiento, la política o el arte (p. 11). No obstante, el cine como filosofía, desde la perspectiva continental, “concibe el cine como un medio alternativo de pensamiento capaz de tratar temas filosóficos a través de su forma cinematográfica o provocar que la filosofía busque una manera diferente de responder a la experiencia del cine” (p. 11). Por otro lado, desde la perspectiva analítica se ha encontrado con fuertes críticas. Es así como esta compilación de ensayos se enfrenta a un problema de compatibilización de ambas disciplinas, ya que los ensayos del panorama presente lo que suelen hacer en la mayoría de los casos es “una infantil aplicación de nuestros filósofos favoritos a una de nuestras películas favoritas” (p. 13). Este libro constituye una firme respuesta a una situación en la que hablar de cine se ha convertido en la excusa para hablar de otras cosas.

El primer ensayo, escrito por el propio Muñoz-Fernández se titula *De la (pos) teoría del cine a la (no) filosofía del cine*, y parte del supuesto de que la filosofía del cine no empieza sino hasta pasados los años 60. Además, al igual que el resto del grueso filosófico, las teorías de la filosofía del cine también se dividen en continentales y analíticas. De esta forma, los primeros priman más un análisis de las sensaciones que

* Universidad de Valencia, Madrid. cealsan@alumni.uv.es

el cine causa, mientras que los segundos analizan las obras desde un punto de vista más científico. El autor de este ensayo analiza en profundidad las múltiples críticas cruzadas entre una y otra escuela de filosofía del cine.

En segundo lugar, encontramos un ensayo escrito por el doctor europeo en Artes Wenceslao García-Puchades, el cual ejerce actualmente como profesor en la Universidad Politécnica de Valencia. Su ensayo se titula *Alain Badiou y el cine como condición para la enseñanza democrática de la idea de contemporaneidad*, y parte del reconocimiento de que la mayoría de los textos de Alain Badiou consisten en preguntarse si el cine es un arte o simplemente un artificio técnico. Así pues, el autor analiza en este ensayo como la perspectiva de Badiou supone una intersección directa con la forma en la que la filosofía del siglo XX ha pensado tanto el arte en general como el cine en particular. El problema principal para el filósofo francés se encuentra, sin embargo, en que la propia naturaleza del cine propicia un análisis filosófico, ya que es capaz de producir verdades, pero a la vez es esencialmente un arte de masas. Bajo estas premisas construye el profesor García-Puchades un ensayo que argumenta, en primer lugar, que la teoría filosófica de Badiou “reivindica la filosofía como enseñanza democrática de la Idea (platónica) de contemporaneidad” (p. 60). En segundo lugar, el autor presenta la teoría fílmica de Badiou, y finalmente analizará cómo la concepción que tiene éste del cine como arte impuro le permite reflexionar sobre él en sus vertientes real, simbólica e imaginaria.

El tercer ensayo de esta obra se titula *Jacques Rancière: Igualdad, política, estética y cine*, y viene firmado de nuevo por el profesor Horacio Muñoz-Fernández. En esta ocasión, Muñoz-Fernández analiza cómo la noción de igualdad radical está presente en todo el pensamiento de Jacques Rancière, aplicado especialmente a la política, la literatura, el cine y el arte en general. Mientras que, en el análisis marxista del arte, el mensaje político se determina tradicionalmente por la clase social a la que pertenece el artista, en la novedosa perspectiva de Rancière exhibe un paradigma bajo el cual la política del arte, particularmente del cine, se muestra en base a lo que el apartado formal diste del canon. De acuerdo con Muñoz-Fernández, la estética para Rancière es “una reconfiguración de lo sensible que tiene capacidad política gracias a la creación de nuevas formas de lo visible, de lo decible y de lo posible” (100). Tras este análisis, el autor realiza una dura crítica a la educación posmoderna basada en la igualdad radical entre maestro y alumno, y defiende el mantenimiento de una jerarquía clara en las instituciones de enseñanza como base esencial del proceso de aprendizaje efectivo. Finalmente, el autor llevará este mismo marco de pensamiento al mundo del arte para criticar la noción de espectador emancipado, que difumina la línea entre actuar y mirar.

En cuarto lugar, hallamos el ensayo *Sobre cine, filosofía e imagen del pensamiento en Deleuze*, el cual nos llega de la pluma del doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Enrique Álvarez Asiáin. Su enfoque rechaza la filosofía del cine para tratar de hacer una filosofía con el cine, destacando en que las imágenes de este medio resuenan los problemas filosóficos. Para ello, Álvarez se sirve de la filosofía de Gilles Deleuze. Lo original de la perspectiva de Deleuze que el autor rescata es que el filósofo francés se centra en el cine como modo de pensamiento y disecciona qué es exactamente aquello que nos hace pensar en este medio. El cine para Deleuze es “un caso de pensamiento capaz de forzar, de movilizar el pensamiento por sí mismo” (p. 107). Lo que Álvarez remarca en este ensayo no es únicamente lo dicho, sino la forma en la que la filosofía de Deleuze conecta con el cine mucho más de lo que lo hace con el resto de artes.

Como quinto ensayo, el profesor de filosofía en la Universidad de Zaragoza David Pérez-Chico nos presenta *Filosofía más allá de las lágrimas. Stanley Cavell a partir de los melodramas hollywoodienses de la mujer desconocida*. Este ensayo parte de un análisis de la filosofía de Stanley Cavell, cuya originalidad reside en su alejamiento del análisis de obras típicamente vanguardistas o filosóficas para en su lugar poner la lupa en comedias de enredos matrimoniales u otros melodramas filmicos aparentemente superficiales. Cavell de esta forma tratará de analizar estas obras no bajo las lentes de otros filósofos como Wittgenstein, sino como fuentes de filosofía en sí mismas. Bajo esta premisa Pérez-Chico examina cuál es la relación entre la filosofía de Stanley Cavell y las películas. Además, se defiende un paralelismo entre la filosofía de Stanley Cavell y la de Wittgenstein, argumentando que ambas filosofías se niegan a entrar en etiquetas y en disputas clásicas. Es por eso por lo que Pérez-Chico clasifica a ambas como ‘filosofías sin lágrimas’, en contraposición con posiciones escépticas como la de Bertrand Russell clasificadas como ‘filosofía con lágrimas’.

En el inicio de la segunda parte titulada ‘Cine como filosofía’, volvemos a encontrar un ensayo firmado por Horacio Muñoz-Fernández: *El cine como filosofía desde la filosofía analítica*. En este ensayo, Muñoz-Fernández explora la muchas veces olvidada perspectiva analítica respecto de la filosofía del cine. Para ello identifica claramente las tres posiciones, contradictorias entre ellas, que la filosofía analítica ha tenido respecto de esta disciplina: Rechazo, escepticismo y aceptación. El rechazo ha sido sin duda la posición más extendida, debido a que la filosofía analítica busca las verdades emergentes en el lenguaje. Sin embargo, el cine persigue las verdades derivadas únicamente de las formas audiovisuales, y nunca de fuentes lingüísticas y proposicionales. Por ello el autor hace un repaso de las múltiples críticas desde la esfera de la filosofía analítica que el cine ha sufrido, y también tiene en cuenta posibles respuestas.

El segundo ensayo de esta segunda parte se titula *El cine como teoría*, y está redactado por el profesor de Estudios Cinematográficos de la Freie Universität Berlin, Volker Pantenburg, especialista en cine experimental e instalaciones de imagen en movimiento. Este ensayo abre con el análisis de Raymond Bellour que considera que las imágenes cinematográficas pueden ser comprendidas como texto. Sin embargo, Bellour piensa que los análisis tradicionales han fracasado porque existe una incompatibilidad entre la esfera práctica y teórica. Es en este punto en el que Pantenburg toma el relevo de Bellour e inicia su propio análisis, considerando, al igual que el francés, que la práctica visual del cine y su teoría son dos esferas separadas. La pregunta principal que se hace Pantenburg a este respecto es si las películas pueden expresarse teóricamente por sí mismas o por el contrario no podemos renunciar a una estructura teórica que las rodee. Para el autor hay que definir bien qué entendemos por teoría, y comprender en profundidad cuál es su relación con la imagen. Para llevar a cabo esta tarea, Pantenburg examinará estas cuestiones a través del cine experimental de Jean-Luc Godard y de Harun Farocki.

Finalmente, el libro recoge *En este lado del espejo. Las tecnologías digitales desde el cine de Chris Marker*. Este ensayo está redactado por el profesor de Comunicación de la Universidad de Sevilla David Montero-Sánchez. Este autor analiza en profundidad al vanguardista cine del director francés Chris Marker, tanto en su faceta de cineasta como especialmente en la de artista digital. A colación de esto último, Montero-Sánchez empieza analizando el CD que acompaña a su libro *Immemory*, el cual

atestigua la creencia de Chris Marker de que el cine ya está muerto y el futuro del arte está en el medio digital. El autor también examina tanto el filme *Sans Soleil* como *Level Five*, señalando que ambos no son obras al uso, sino más bien investigaciones críticas o ejercicios de pensamiento acerca de la tecnología digital. Montero señala, especialmente en su análisis de *Sans Soleil*, que Marker claramente se posiciona y nos advierte de los peligros del aislamiento a los que la cada vez más presente tecnología puede llevarnos.

En suma, esta obra coral nos propone una miríada de preguntas y reflexiones sobre la complicada relación entre cine y filosofía. Gracias a Muñoz-Fernández y su buen ojo crítico a la hora de elegir colaboradores, el lector se encuentra con innumerables perspectivas que parecen, más que ofrecer respuestas claras a las muchas preguntas formuladas, invitar a todo aquel que se sienta preparado a explorar los innumerables matices de la relación entre todo tipo de filosofía y todo tipo de arte cinematográfico.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

