



BOLETÍN DE ESTÉTICA

**EL AMOR Y LA IMAGINACIÓN EN
WALTER BENJAMIN:
LECTURA RETROSPECTIVA DE
*INFANCIA EN BERLÍN HACIA MIL
NOVECIENTOS***

MATIAS GIULIANI

**LA PRAXIS POLÍTICA EN
LOS ESCRITOS MUSICALES DE
THEODOR W. ADORNO**

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

AÑO III | NOVIEMBRE 2008

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 7 | NOVIEMBRE 2008 | ISSN 1668-7132

MATÍAS GIULIANI

EL AMOR Y LA IMAGINACIÓN EN WALTER BENJAMIN: LECTURA

RETROSPECTIVA DE *INFANCIA EN BERLÍN HACIA MIL NOVECIENTOS*, P. 5-27

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

LA PRAXIS POLÍTICA EN LOS ESCRITOS MUSICALES DE THEODOR

W. ADORNO, P. 31-54.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios
en Filosofía del Arte / Centro de
Investigaciones Filosóficas.

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE EDITORIAL

José Emilio Burucúa (UNSAM), Susana Kampff-
Lages (UFF-Brasil), Leiser Madanes (UNLP),
Federico Monjeau (UBA), Pablo Pavesi (UBA),
Pablo Oyarzun (UCH-Chile), Carlos Pereda
(UNAM-México), Mario A. Presas (UNLP), Paulo
Vélez León (UC-Ecuador).

EDITOR

Fernando Bruno (CIF)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon Chanal (CIF)

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

Número 7, noviembre de 2008.

PEFA / CIF

Miñones 2073

1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Argentina.

(54 11) 47 87 05 33

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía

MATÍAS GIULIANI

UNIVERSITÉ DE PARIS (SORBONNE) - FREIE UNIVERSITÄT BERLIN - DAAD

El amor y la imaginación en Walter Benjamin:

lectura retrospectiva de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*

PALABRAS CLAVE:

Benjamin - Imaginación - Amor - Infancia - Colores - Autobiografía

RESUMEN

El presente trabajo se propone la lectura de la autobiografía de Walter Benjamin, titulada *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* (1932/33), a la luz de dos textos de juventud del autor: *Diálogo sobre el amor* (1913) y *El arco iris. Diálogo sobre la imaginación* (1915).

Esta investigación se propone la tarea, muy reciente en los estudios benjaminianos, de extender la comprensión del período de formación del filósofo. Durante los primeros años de la década de 1910, Benjamin sentaba ya las bases de su filosofía en los términos de un “programa” de vocación criticista centrado en el concepto kantiano de “experiencia”.

El objetivo principal del trabajo consiste en mostrar la manera en que este programa kantiano se habría fundado en una articulación entre el concepto de “imaginación” (*Phantasie*) y la noción de “amor” (*Liebe*). Esta articulación fundamental habría estado a la base de la construcción del sujeto autobiográfico de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, en virtud de la constitución trascendental íntima de su “yo”. Así es, pues, cómo la imaginación infantil, en tanto compuesta de un sistema de producción de imágenes capaz de volver “transparente” el color original de las vivencias, podría encontrar en la experiencia de la unión amorosa, a la cual le es propia la oscilación principal entre asaltos de amor y de odio, un modelo de sistema de afinidades trascendentales desconcertantes.

Love and Imagination in Walter Benjamin: A Retrospective Reading of *Berlin Childhood around 1900*

KEYWORDS: Benjamin - Imagination - Love - Childhood - Colours - Autobiography

ABSTRACT

This paper offers a reading of Walter Benjamin’s autobiography, *Berlin Childhood around 1900* (1932-33), in relation with two early works. A “Dialogue on Love” (1913) and “The Rainbow. A Dialogue on Phantasy” (1915).

Only recently have Benjaminian studies started to broaden our comprehension of the philosopher’s formative period. In the 1910s, Benjamin already lay the foundations of his philosophy, the “programme” of his criticist vocation centred on the Kantian concept of “experience”.

The main objective of this paper is to show how this Kantian programme was based on the articulation of the concept of “Imagination” (“Phantasie”) with the notion of “Love” (“Liebe”). This fundamental articulation could be the starting point for the construction of the autobiographical subject in *Berlin Childhood around 1900*, thanks to the transcendental constitution of its “I”. Being composed of a system of image production, through which the original colour of the lived experience is made “transparent”, the child’s imagination could find a model system of surprising affinities in the amorous union, with its specific alternation of love and hatred.

**EL AMOR Y LA IMAGINACIÓN EN
WALTER BENJAMIN:
LECTURA RETROSPECTIVA DE
*INFANCIA EN BERLÍN HACIA
MIL NOVECIENTOS***

MATIAS GIULIANI

El propósito del presente trabajo es una interpretación de la autobiografía del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), titulada *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* (*Berliner Kinderheit um Neuzehnhundert*, 1932/1933), a la luz de dos textos de juventud del autor titulados “Diálogo sobre el amor” (“Gespräch über die Liebe”, 1913) y “El arco iris. Diálogo sobre la imaginación” (“Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie”, 1915), textos que son desconocidos hasta el día de hoy por el público de habla hispana.¹

La legitimidad de este estudio consistente en religar la autobiografía del autor a nociones concebidas veinte años antes de su redacción se inscribe en el fondo en una tentativa teórica más general, que se propone dilucidar una “voluntad de sistema” subyacente al pensamiento benjaminiano.

Así, pues, si nos consagramos al análisis de un texto de 1917 titulado “Sobre el programa de la filosofía futura” (“Über das Programm der kommenden Philosophie”), podríamos afirmar que las ideas de Benjamin encarnan, desde su

1. “Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie” fue el último diálogo filosófico de Benjamin. A este diálogo se lo consideraba perdido hasta el año 1977, cuando Giorgio Agamben lo encontró entre algunas cosas del filósofo que un amigo de juventud, Herbert Berlmoré-Blumenthal, aún poseía. El diálogo fue publicado en 1982 en italiano, en *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Torino, edición a cargo de Agamben. Recién será publicado en su versión original algunos años más tarde, en 1989, en las obras completas: Cf. Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 7 tomos, 1974 (desde ahora GS). El diálogo en cuestión se encuentra en el séptimo volumen: GS, VII-1, pp. 15-19.

Aquí presentamos la versión castellana del artículo original en francés titulado “L’amour et l’imagination chez Walter Benjamin: lecture rétrospective d’*Enfance berlinoise vers mil neuf cent*”, publicado en *Revue de littérature comparée*, París, número 1, enero-marzo de 2008. El texto ha sido traducido al castellano por el autor para el *Boletín de estética*.

juventud, una aspiración *unitaria* de reflexión.² Sin embargo, la particularidad de su sistema, y así su más profunda complejidad, reside en el hecho de no dejarse aprehender sino bajo la forma de lo que podríamos llamar el “extremo constelado”: las ideas del sistema conforman, como lo declarara el filósofo, la figura de una “constelación”.

Fue entonces a partir de la noción de “experiencia” (*Erfahrung*) que se construyó el sistema constelado de ideas que es el pensamiento benjaminiano. Sus primeras reflexiones acerca del concepto de experiencia datan de 1913, el mismo año en que fue redactado “Diálogo sobre el amor”.³

Intentaremos de esta manera justificar, a lo largo de todo nuestro trabajo, la hipótesis según la cual Benjamin habría concebido su “primera” filosofía de la historia a partir de una articulación entre los conceptos de imaginación y de amor, que nos remitirán a su vez al problema de la experiencia. Dicha articulación, que de este modo aparece en algunos textos de juventud del autor, habría constituido una de las bases teóricas para la concepción del texto de 1940 titulado “Sobre el concepto de historia” (“Über den Begriff der Geschichte”), y habría asimismo encarnado la primera aparición del mesianismo filosófico en la obra de Walter Benjamin.

2. Gershom Scholem escribió en el libro consagrado a su amigo, titulado *Walter Benjamin y su ángel* y publicado en 1972: “El genio metafísico de Benjamin dominó sus escritos desde el ensayo inédito ‘Metafísica de la juventud’, que escribió en 1913 cuando tenía 21 años, hasta las ‘Tesis de filosofía de la historia’ de 1940, que constituyen su última producción conservada (...) Con todo, siempre está presente el filósofo, hablando de manera inequívoca e inconfundible. Durante casi diez años, Benjamin se aferró a la forma del sistema en cuanto forma verdaderamente filosófica sobre la que pensaba avanzar. La influencia de Kant fue persistente, incluso en trabajos como ‘Programa de la filosofía futura’, publicado recientemente, donde negaba en forma apasionada la dignidad de la experiencia que esta filosofía había llevado al lenguaje. Benjamin confiaba en que también la experiencia de una plenitud infinitamente más vasta habría de organizarse en el sistema de coordenadas de Kant, una plenitud tan vasta como serían siempre los cambios que se operan en ésta. Sin embargo, este ideal de sistema, que define el canon tradicional de la filosofía, fue afectado y destrozado por un escepticismo que se relacionaba tanto como el estudio de las formas sistemáticas neokantianas como en su propia experiencia originaria” (Cf. Scholem, G., *Walter Benjamin y su ángel*, traducción de Ricardo Ibarlucía con la colaboración de Laura Carugati, Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 17).

3. Se trata de un texto titulado “Erfahrung” (“Experiencia”). Benjamin escribió más tarde, hacia el año 1929: “En un ensayo de juventud, yo había movilizado todas las fuerzas de rebelión que habitan la juventud, contra la palabra *Erfahrung* (experiencia). Pero podemos decir que hoy esta palabra se convirtió para mí en un elemento que contiene ya en sí muchos de mis trabajos” (GS, II-3, p. 902).

Nuestro objetivo fundamental será, pues, ilustrar esta hipótesis ofreciendo una lectura retrospectiva del libro de recuerdos de Benjamin, *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, vinculándolo con los dos textos de juventud cuyo estudio abordaremos someramente aquí.

LA AUTOBIOGRAFÍA (1932/1933)

La obra *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* es una colección de recuerdos de infancia en la que cada cuadro constituye un fragmento, una cristalización instantánea arrancada a aquello que, en el pasado del escritor, ha desaparecido. Cada cuadro autobiográfico toma la forma de un microcosmos, de una mónada que aspira a contener, en miniatura, no sólo el pasado del escritor sino también la proyección utópica y catastrófica de una historia que resulta ser a la vez personal y mundial.

Así, pues, este libro de recuerdos ha sido escrito bajo el signo del presentimiento. Como una suerte de talismán contra la desdicha, su pulsión de escritura autobiográfica, la necesidad vital de narrar su infancia nació, hacia los años 1932 y 1933, probablemente del presentimiento de una muerte trágica e injustificada: Benjamin se suicidó en la frontera franco-española en 1940 acorralado, según creyera, por la Gestapo. Un tanto más tarde, la ciudad de Berlín sería testigo de la caza de judíos y del racismo asesino del nazismo. En su juventud, Benjamin vinculaba ya a la figura del recuerdo la del presentimiento, ligadas ambas a la facultad de la imaginación.⁴

4. Fragmento titulado “Schein” (“Aparecer”), que data de los años 1920-1921 (GS, VI, p. 120): “Apariencia – élisea – presentimiento – importancia del gris para los colores / Estallido – paradisíaco – recuerdo (superior a la imaginación, más determinado – color aplicado)”. Es solamente en virtud de la imaginación (*Phantasie*) que podemos des-realizar lo fáctico, es decir, lo concreto histórico, de la misma forma que frente a todo aquello que ha sido concebido y construido por los conceptos. La historia no puede ser “re-pasada” en el recuerdo sino bajo la forma de una historia “imaginada”. De ahí que el autor se propusiera narrar su propia historia con el fin de registrar en ella, como en un ejercicio de fotografía instantánea, la aparición fugitiva de un germen de peligro destinado al futuro. Theodor Adorno confirmó esta doble dimensión de rememoración y de presentimiento que acontece en el recuerdo; escribió en su epílogo para la edición de *Infancia* hacia 1950: “Denn die Bilder, die es zu befremdender Nähe heraufholt, sind nicht idyllisch und nicht kontemplativ. Über ihnen liegt der Schatten des Hitlerschen Reichs. Traumhaft vermählen sie

Comenzó a redactar sus recuerdos de infancia durante el verano del año 1932 en Ibiza, trabajo que prosiguió luego durante el otoño del mismo año en Berlín y que completó en el verano siguiente nuevamente en Ibiza.⁵ Los textos fueron publicados en el *Frankfurter Zeitung* en su condición de fragmentos en prosa; la edición completa de los textos bajo la forma de escritos independientes, tal como habían sido concebidos, no apareció sino después de la Segunda Guerra mundial. Su amigo personal e importante exegeta de su obra, Gershom Scholem, escribió en *Walter Benjamin y su ángel* (1972): “La filosofía narrativa era el ideal de Schelling. En *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, dicho ideal se encuentra realizado de la manera más insospechada. Por detrás de cada uno de estos fragmentos hay un filósofo y su visión; pero, bajo la mirada del recuerdo, su filosofía se transforma en poesía. Benjamin, que no tenía nada de patriota alemán, profesaba un profundo amor a Berlín. Como niño judío cuyos antepasados se habían radicado en las provincias de Mecklemburgo y Prusia Occidental, la vivía como su patria”.⁶

El filósofo narra las circunstancias en las cuales tuviera lugar la redacción de sus recuerdos de infancia. En *Crónica berlinesa*, que fue la primera versión del escrito autobiográfico mayor, escribió:

Si yo escribo en un mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación, se lo debo, en buena medida, a una pequeña regla que me hice a los veinte años. Se trata de no utilizar la palabra “yo” excepto en las cartas. La excepción que acabo de mencionar exige una explicación, pues tiene una consecuencia singular estrechamente unida a las notas que estoy escribiendo aquí. Un día, cuando me hicieron el ofrecimiento

den Schauder davor dem Längstgewesenen. Mit panischem Schrecken wird das bürgerliche Ingenium, an der zerfallenden Aura der eigenen biographischen Vergangenheit, seine selbst inne: als Schein“ (Adorno, Th., “Nachwort zur ‘Berliner Kindheit um Neuzehnhundert’”, en *Gesammelte Schriften*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, tomo XX, p. 171).

5. Jean Selz había empezado entonces a traducir *Infancia...*, junto a Benjamin. Dichas traducciones, que son casi textos originales, han sido publicados en *Les lettres Nouvelles* hacia el mes de enero de 1954 (GS, IV-2, pp. 979-986): “Matinée d’hiver”, “Livres de garçons”, “Loggia”, “Deux fanfares”, “Chasse aux papillons”. Jean Selz escribió en 1972: “Benjamin aportaba un ligero cambio de términos sobre la copia dactilografiada; por ejemplo, reemplazando en ‘Caza de mariposas’ la palabra *vieux* por *ancien*...”.

6. Scholem, G., *ibid.*, p. 13.

de escribir para un periódico, en plan disperso y subjetivo, una serie de glosas acerca de todo aquello que en Berlín me hubiese parecido más digno de mención en el día a día, y yo acepté, entonces vino a ponerse claramente de manifiesto que este sujeto, que durante muchos años había permanecido en el fondo, no podía asomarse al exterior de un modo tan sencillo. Pero, lejos de proferir protesta alguna, recurrí a una especie de truco que tuvo tanta fortuna que terminé escribiendo para el mencionado prólogo de tales glosas una serie de recuerdos sobre todo aquello que, en el curso de los años, había significado Berlín para mí. Una vez que este prólogo, ya desde su mismo inicio, empezó a salirse fuera del espacio acotado para las glosas, ya no se trató solamente de un hermético escrito de recuerdos —que propiamente hablando no es sino la posibilidad de introducir infinitas interpolaciones en lo que ha sido—, sino que también se exigió la precaución de que el sujeto, que hacía las veces del “yo”, no saliera nunca a escena.⁷

En una carta con fecha del 21 de agosto de 1932, Benjamin escribió en francés a su amigo Jean Selz: “Desde mi llegada, he trabajado mucho en una serie de notas (...) Es una suerte de recuerdos de infancia, exceptuados de todo acento demasiado individual o familiar. Una suerte de ‘tête-à-tête’ de un niño con la ciudad de Berlín alrededor del año 1900. Es un trabajo que me ocupa casi totalmente, de manera que no leo casi ninguna otra cosa”.⁸

El rechazo de la utilización habitual del “yo” autobiográfico no representaba en el fondo sino la consecuencia de un proyecto filosófico de gran porte. Este proyecto se proponía determinar la esencia última de la rememoración en su relación con la temporalidad. El cuestionamiento filosófico acerca de la constitución última del tiempo fue, pues, el fundamento de la redacción de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*. Nosotros afirmamos que esta facultad de “introducir infinitas interpolaciones en lo que ha sido” es precisamente la facultad de “imaginar” el pasado en general, específicamente sobre la base del modelo de temporalización expuesto en la experiencia amorosa. El análisis de esta facultad del alma que es la imaginación se funda en la posibilidad de reconstruir, en el recuerdo, la percepción original de las vivencias.

7. Benjamin, W., *Personajes alemanes*, traducción de Luis Martínez de Velasco, Barcelona, Paidós, 1995, p. 32; GS, VI, 475-6.

8. Benjamin, W., *Ecrits français*, París, Gallimard, 1997, p. 369.

En consecuencia, es posible afirmar que la función íntima del “yo” autobiográfico, en *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, consiste fundamentalmente en encarnar la pureza de la percepción en tanto facultad propia del niño. La facultad pura en el niño representa la posibilidad misma del relato autobiográfico en la medida en que no resulta posible acceder a la fuente misma de las vivencias, sino en virtud de la constitución íntima de dicha facultad. Esta percepción está constituida sólo de tiempo *puro*. La pureza de la visión infantil se constituye a partir de su capacidad para fijar el acontecimiento histórico antes de su desaparición, ligándolo “por primera vez” al instante histórico al cual la vivencia estaba destinada.

Convendría, entonces, leer los cuadros de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* como impresiones originales de un “yo puro” o de un sujeto trascendental, que se explican en la perspectiva de un proyecto filosófico mayor consistente en determinar una “experiencia superior” que se manifiesta únicamente en el campo del recuerdo y de la imaginación. La función de este “yo” autobiográfico opera en virtud de una “pequeña y única regla (*einer einzigen kleinen Regel*) que me hice a los veinte años”, como más arriba declara Benjamin.

Nuestro objetivo consistirá en mostrar aquí la manera en que el autor habría conocido esta regla trascendental en el decurso de su formación filosófica de juventud, hacia los años 1913, 1914 y 1915. Dicha regla, centrada en el concepto de imaginación y construida a partir de la noción de amor, será pues el punto de partida de nuestro análisis.

“EL ARCO IRIS. DIÁLOGO SOBRE LA IMAGINACIÓN” (1915)

Este diálogo filosófico pertenece a un conjunto de reflexiones acerca del color y de la imaginación en que Benjamin trabajaba desde el año 1914. El joven filósofo le anunció a su amigo Ernst Schoen la redacción de un trabajo importante acerca de estos temas: “Espero encontrarte a comienzos del mes de febrero; para entonces yo ya habré terminado un trabajo acerca de la imaginación y del color que me gusta mucho”.⁹ Este diálogo habría sido

redactado, pues, entre los meses de enero y febrero del año 1915.¹⁰ Se trata de un diálogo entablado entre dos personajes de nombre Margarethe y Georg. Margarethe comienza a hablar narrando un sueño:

Era muy simple. Es un paisaje, un incendio de colores; nunca he visto tales colores. Los pintores tampoco los conocen (...) Los colores de la imaginación (...) El paisaje era resplandeciente. Las montañas, los árboles, las hojas poseían un número infinito de colores. Un número infinito de paisajes. Como si la naturaleza misma se despertase en las mil facetas de su estado nativo (...) Así era en mi sueño, yo no era otra cosa más que un ver. Todos los demás sentidos estaban olvidados, habían desaparecido. Yo misma no existía más, ni tampoco mi entendimiento que deduce las cosas a partir de las imágenes de nuestros sentidos. Yo no era alguien que ve, yo era un puro ver. Y aquello que yo veía, Georg, no eran cosas, sino colores. Y en ese paisaje, estaba yo misma coloreada.¹¹

En *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, Benjamin escribió un fragmento titulado precisamente “Los colores”:

En nuestro jardín había un pabellón abandonado amenazando ruina. Le tenía cariño por sus ventanas de cristales coloreados. Si pasaba la mano en su interior me iba transformando de cristal a cristal, tomando los colores del paisaje que se veía en las ventanas, ahora llameante, ahora polvoriento, ya ardiente, ya exuberante. Lo mismo me sucedía cuando pintaba en colores y se me abrían sus cosas en su seno, tan pronto que las llenaba con una nube húmeda. Con las pompas de jabón ocurría algo parecido. Viajaba con ellas por la habitación metiéndome en el juego de los colores de los globos hasta que reventaban. Me perdía en los colores

9. Benjamin, W., *Gesammelte Briefe 1910-1918*, edición de Christoph Gödde y Henri Lönitz, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995, p. 261: “Ich erhoffe ein Zusammensein mit Ihnen am Anfang des Februar, da ich bis dahin eine erfreuliche Arbeit über die Phantasie und die Farben beendet haben werde”.

10. Existe otro texto en posesión de Scholem datado entre los años 1914 y 1915, cuyo título se encuentra íntimamente ligado al diálogo acerca de la imaginación: “Der Regenbogen oder die Kunst des Paradieses. Aus einer alten Handschrift”. Se trata de un esbozo sobre dicho tema. Este fragmento contiene también un texto titulado “Aphorismen zum Thema”, en el que podemos encontrar la siguiente declaración: “Alle Künste beziehen sich endlich auf Phantasie”.

por lo alto del cielo, lo mismo que en una joya, en un libro; pues en todas partes los niños son su presa.¹²

En otro fragmento de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* titulado “Veladas”, el escritor describe la joya oval que vestía su madre durante las *soirées*, de la siguiente manera: “Su brillo consistía en una piedra grande fulgurante y amarilla que formaba el centro de la misma, y de una serie de otras, más o menos grandes –verdes, azules, amarillas, rosas, púrpuras– que la encerraban. Esta alhaja me embelesaba cada vez que la veía. Pues, perceptible para mí, había una música de baile que radicaba en los miles de pequeños rayos que irradiaban desde sus bordes”.¹³

La importancia de la temática del color, en *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, resulta central. De tal modo que es posible afirmar que el tema de la coloración de la imagen es uno de los elementos esenciales del proyecto filosófico mayor de Benjamin. La presencia del color en el libro no podría, en el fondo, ser elucidada en toda su magnitud sino a partir de una lectura atenta de este trabajo de juventud acerca de la imaginación. Puesto que en éste algunos elementos de la filosofía kantiana, como el libre juego entre la sensibilidad y el entendimiento a través de la imaginación, se encuentran explícitamente tratados. Así, pues, habría sido Benjamin mismo quien inscribiera la posibilidad de su proyecto autobiográfico, mejor aún, la posibilidad de proyectar retrospectivamente la imagen de sí mismo en el recuerdo, en la problemática general del color.

En otro fragmento de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* titulado “Mummerehlen”,¹⁴ el autor vincula la producción de la imagen de sí mismo con la producción de imágenes en general:

11. En GS, VII-1, pp. 15-19. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

12. Benjamin, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, traducción de Klaus Wagner, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 69.

13. Benjamin, W., *ibid.*, p. 71.

14. Se trata de un término inventado por Benjamin para designar a la comadre Rehlen (Muhme Rehlen), que aparecía en una vieja canción infantil, se convierte para el autor en una “criatura”, en un “espíritu”: la “Mummerehlen”. El traductor Jean Lacoste introduce, en francés, la expresión “la commerelle”.

A tiempo aprendí a envolverme en las palabras, que no eran más que nubes. El don de descubrir parecidos no es más que un débil reflejo de la sugestión de asimilarse y comportarse de una manera conforme. Influyó sobre mí a través de palabras manipuladas, pero no eran ésas las que se asemejaban a modelos o modalidades, sino las que correspondían a viviendas, muebles y vestimentas. Pero jamás a mi propia imagen. Por eso no sabía qué hacer cuando se me pedía identificarme conmigo mismo. Como sucedía con el fotógrafo. Adonde quiera que pirase me veía cercado por pantallas, cojines, pedestales que me codiciaban como las sombras del Hades codician la sangre de la víctima (...) Yo, en cambio, estoy desfigurado por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la concha, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía. La coloco al oído.¹⁵

Ahora bien, para comprender mejor el sentido de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, y su objetivo de reproducir la “imagen de sí mismo”, es importante señalar que el proyecto autobiográfico de Benjamin se propone fundar una fenomenología mesiánica del recuerdo más allá del principio de la vivencia. Esta fenomenología tendría, a su vez, anclaje en el sistema de la filosofía kantiana, concebida por nuestro filósofo desde sus primeros años de formación. Esta fenomenología mesiánica se fundó hacia los años 1913-1915 principalmente en torno a la problemática kantiana del concepto de tiempo y de representación o producción de imágenes. Husserl establecía, hacia aquellos mismos años, su fenomenología a partir de un análisis de los actos de la conciencia vinculándolos a la temporalidad humana. Heidegger habría hecho virar este cuestionamiento fundamental de forma definitiva hacia el concepto de temporalidad histórica. Años después de la publicación de su libro *Ser y tiempo (Sein und Zeit)*, (1927), Heidegger abordaría en su *Kant-Buch* (1929) la fundación del sistema kantiano en la facultad trascendental de la imaginación.¹⁶

15. Benjamin, *ibid.*, pp. 64-66.

16. Heidegger, M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann, 1951, p. 120, § 26 : “Auf Grund ihrer Freizügigkeit aber ist sie für Kant ein Vermögen des Vergleichens, Gestaltens, Kombinierens, Unterscheidens, überhaupt des Verbindens (Synthesis). ‘Einbilden’ heißt so alles nicht wahrnehmungsmässige Vorstellen im weitesten Sinne (...) Die Einbildungskraft bildet im vorhinein den Anblick des Horizontes von Gegenständlichkeit als solcher vor der Erfahrung des Seienden. Dieses Anblickbilden im reinen Bilde der Zeit ist aber nicht nur vor dieser oder jener Erfahrung von Seiendem, sondern im vorhinein jederzeit vor

Sin embargo, el joven Benjamin habría vislumbrado, incluso antes que Heidegger, la importancia del principio de la imaginación para toda filosofía criticista consecuente. El elemento que funda toda representación posible debería ser aquel que, trascendiendo la primacía de la “vivencia” en detrimento de la “experiencia”, proyecta una imagen captada en toda su vivacidad original. Sería pues necesario concebir un tipo bastante particular de imaginación que sea capaz de re-pasar los acontecimientos históricos atrapados en su vivacidad original. Todo lo cual nos permitiría afirmar que los cuadros de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* no son sino el resultado de una búsqueda trascendental conducida por un yo puro. El yo de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* no es un yo empírico o intimista. Esta búsqueda trascendental se propondría captar una experiencia auténtica de “lo que ha sido”. Benjamin se proponía así dar cuenta de las condiciones de posibilidad de toda historia. Lo le interesa al yo de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* no es la simple reproducción del pasado en general, sino el análisis criticista de la posibilidad misma de la captura de ese pasado, en otras palabras, su “legibilidad”.

El color constituye el principio extremadamente individualizador de cada recuerdo. Esta individualización lleva a cabo, según Benjamin, una suerte de remisión al momento histórico preciso al que el recuerdo estaba destinado. El color es allí el que se encarga de la aparición original de las cosas en el flujo temporal del yo puro. Sin embargo, la importancia fundamental del color reside en el hecho de que éste bloquea la subsunción lógica producida por el entendimiento. El encadenamiento temporal que es propio de los recuerdos no es la esquematización intelectual en términos de agregación cuantitativa, un poco como si, en el mundo actual, “las cosas que dejaron de ser” estuvieran todavía “ahí” temporalizándose, en algún sentido, de un modo que les es propio.

jeder möglichen. In diesem Anblickbieten ist demnach die Einbildungskraft von vornherein und schlechthin nie angewiesen auf die Anwesenheit eines Seienden. Sie ist dieses so wenig, dass gerade ihr Vor-bilden des reinen Schemas, z. B. der Substanz, d. h. der Beharrlichkeit, überhaupt zuvor so etwas in den Blick bringt wie ständige Anwesenheit, in deren Horizont allererst diese oder jene, Gegenwart eines Gegenstandes' als solche sich zeigen kann. Demnach wird im transzendentalen Schematismus das Wesen der Einbildungskraft, ohne Gegenwart anschauen zu können, grundsätzlich ursprünglicher gefasst“.

Es por eso que la imaginación del niño expone el modelo más apropiado para la memoria. El tipo de materia de que la memoria está compuesta, ha “desaparecido”. De esta materia no queda, en la memoria, sino su forma *fantasmática*. Aquel que rememora el pasado sería, de esta manera, como un niño que se encuentra absorbido por un mundo de hadas. En todo niño, el tipo de formación de imágenes se asemeja profundamente al tipo de formación de imágenes en aquel que rememora el pasado, en la medida en que aquello que resulta de ambos actos de conciencia no es finalmente sino la “propiedad” de una sustancia ya “desaparecida”, la “propiedad” de una cosa que “ya ha sido”.

En este diálogo de 1915 acerca de la imaginación, el personaje de Margarethe enuncia lo siguiente:

No se puede recibir al color por sí sólo por medio de un sentido puro y separado, no se puede recibirlo sino solamente como propiedad de una sustancia. Sin embargo, su fuente se halla en el corazón más íntimo de la imaginación, ya que es pura propiedad; el color no es una sustancia, no depende de una sustancia. En lugar de decir que el color posee una propiedad, podemos decir que el color es propiedad.¹⁷

Heidegger escribiría años más tarde en su *Kant-Buch*, que “la imaginación no encontrándose ligada a la presencia de un ente” no estaría destinada a operar en el seno de una metafísica de la presencia, sino en el de otro tipo de metafísica. El modelo para dicha metafísica sería, pues, la expuesta por una infancia embebida en un mundo de fantasía que estaría centrado en una temporalidad mágica, aquella que es propia de “lo que no está más allí”.¹⁸

El yo de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* encarna este yo puro del niño hundido en el mundo de la materia del pasado. Leamos un pasaje titulado “Escondrijos”:

17. En GS, VII-1, pp. 15-19. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

18. El análisis del concepto de imaginación nos permitirá comprender el proceso de formación de toda representación posible. La imaginación es la facultad de representación en el momento en que el objeto ya ha desaparecido. Todo acto imaginario opera, pues, en relación con el objeto intencionado en virtud de un régimen temporal que le es propio.

Ya conocía todos los escondrijos del piso y volvía a ellos como quien regresa a una casa estando seguro de encontrarla como antes. Mi corazón palpitaba, contenía la respiración. Quedaba aquí encerrado en el mundo de la materia, que se me hacía manifiesto de una manera fantástica, tocándome silenciosamente.¹⁹

La materia “prodigiosamente nítida” que es percibida sólo por el niño berlinés, no es sino la consecuencia de lo que enuncia el personaje de Margarethe, en el diálogo acerca de la imaginación:

Un vidente está enteramente en el color (...) ver el color significa hundir la mirada en un ojo extranjero donde perderse (...) los colores se ven ellos mismos, el puro ver está en ellos, ellos son allí al mismo tiempo el objeto y el órgano.²⁰

« DIÁLOGO SOBRE EL AMOR » (1913)

Desde muy temprano, el joven Benjamin analizó la constitución última de la temporalidad que es propia de la facultad de la imaginación, entendida ésta última como la facultad de tener representaciones incluso en ausencia del objeto. Sin embargo, es posible constatar que esta preocupación teórica acerca de una facultad “pura” en tanto condición de la experiencia, se encontraba ya en un texto que fue concebido dos años antes, en 1913, en un diálogo filosófico en torno al concepto de “amor”.²¹

El vínculo esencial en la filosofía benjaminiana, entre el concepto de imaginación y el concepto de amor, en lo que concierne fundamentalmente a la autobiografía, será expresado más tarde, en la segunda de las tesis acerca del concepto de historia (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940), cuando el autor se refiere a la “felicidad”:

La reflexión lleva a concluir que la imagen de felicidad (das Bild von Glück) que cultivamos se halla por completo teñida por el tiempo (von der Zeit tingiert ist) al que el curso de nuestra propia existencia nos ha limitado irremisiblemente. Una felicidad que podría despertar nuestra envidia está en el aire que hemos respirado, entre los hombres con quienes podríamos haber hablado, entre las mujeres que podrían habérsenos entregado. En otras palabras, en la idea de felicidad (in der Vorstellung des Glücks) late inalienablemente la idea de redención. En la representación del pasado, que es la tarea de la historia, se oculta una noción similar. El pasado contiene un índice temporal que lo remite a la redención. Hay un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Hemos sido esperados en la tierra.²²

La facultad de reproducir el pasado, en otros términos, el acto imaginativo en virtud del cual el historiador puede mirar su propio pasado, se encuentra determinada por un sistema de temporalización bastante particular: se trata de un sistema de temporalización centrado en la *coloración* de la imagen.

En *Crónica berlinesa*, Benjamin define su pulsión autobiográfica en términos “cromáticos”:

Hace ya tiempo, años para ser exactos, que le estoy dando vueltas a la posibilidad de organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa –bios (...) Me he inventado un sistema de signos, y sobre el fondo gris de tal plano irán varios colores hasta que se distingan claramente una serie de lugares: las casas de mis amigos y amigas; los espacios de reunión de algunos colectivos, desde las “salas de conversación” del Movimiento de la Juventud hasta las sedes de reunión de la juventud comunista; las habitaciones de hoteles y burdeles que conocí durante una noche; los poderosos bancos del Tiergarten; el camino de la escuela; las tumbas que he visto ocupar; los lugares en que brillaban aquellos cafés cuyos nombres, ya desaparecidos, nos vienen a los labios todos los días; las canchas de tenis en las que hoy se levantan casas de alquiler vacías; las salas doradas y adornadas con escayola donde las sacudidas en las horas de baile casi las convertían en salas de gimnasia, etc.²³

19. Benjamin, W., *Infancia...*, op. cit., p. 48.

20. En GS, VII-1, pp. 15-19. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

21. Este diálogo filosófico de juventud se encuentra en GS, VII-1, 1989.

22. Benjamin, W., *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, pp. 65-66.

23. Benjamin, W., *Personajes...*, op. cit., p. 23.

Podemos observar en este pasaje un elemento estructurante de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, a saber, la relación establecida entre los poderes inherentes de la imaginación, y el anhelo de poseer al objeto imaginado, como en una pulsión de celosía. Puesto que el sujeto, colmado de deseo de realizar nuevamente su propio pasado, lo imagina a través de una representación que se propone realizar, mediante este acto y más allá de él mismo, el sueño de poseer aquello que ha perdido. La coloración de la imagen producida como resultado de dicho acto define la distancia existente entre el yo que imagina y su propio sueño de poseer al objeto intencionado. La memoria autobiográfica tiende a integrar al color del tiempo allí donde sólo quedan propiedades puras para ser restauradas sin ninguna sustancia en la que hacer pie.

Sin embargo, y he aquí la hipótesis principal de nuestro trabajo, podríamos afirmar que es el amor el principio que ocupa el lugar central en el seno de esta constelación colorida de ideas. El principio del amor entre dos personas constituye el elemento que funda la construcción de este sistema eidético, presente constitutivamente en la imaginación.

Para confirmar esta hipótesis, sólo bastaría con abordar el primer fragmento de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*. Allí se encuentra el niño arrojado ya al aprendizaje de los signos de la ciudad que él percibe como un “laberinto” donde se sitúa su terreno, y donde también, como escribe Benjamin, “debía haber tenido su lecho Ariadna, en cuya proximidad comprendí por vez primera, para no olvidarlo jamás, lo que sólo más tarde me fue dado como palabra: el amor”.²⁴ En otro pasaje, el autor hace mención al “Despertar del sexo”, al comienzo de su vida adulta, en los siguientes términos: “En una de aquellas calles que más tarde rondaría por las noches en mis interminables andadas, que nunca se acabaron, me sorprendió, cuando hubo llegado el momento, el despertar del instinto sexual en las circunstancias más extrañas”.²⁵

Este tipo de imagen del pasado, que es captada en su primera coloración en virtud del despertar sexual, se identifica con la imagen reproducida por el amante en su propia conciencia. La importancia de esta “primera imagen” ha

sido señalada por Peter Szondi: “Es para guardar esta primera imagen, la cual no debemos perder ya que ella encierra el futuro, que el don de perderse se convierte en el objeto del deseo”.²⁶ El deseo amoroso constituye, de esta manera, el principio que funda la posibilidad de establecer un sistema de afinidades trascendentales en el mundo de “las cosas que no son más”. Es por eso que, leyendo el fragmento titulado “La fiebre”, observamos que sólo “la voz de la amada” resulta capaz de despertar las imágenes de la infancia en “el corazón del hombre”.

Ahora bien, en *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, la experiencia que convoca al despertar del pasado, no es meramente de orden visual, sino también de orden táctil. En el fragmento titulado “La despensa”, leemos:

Cual un amante, por la noche, mi mano penetraba por la rendija apenas abierta de la despensa. Una vez que se había orientado, palpaba el azúcar o las almendras, pasas o confituras. Y como el amante abraza a la amada antes de besarla, el sentido del tacto se daba cita con esas cosas, antes de que la boca probara su dulzor. ¡Cuán lisonjeros se entregaban la miel, los montones de pasas e incluso el arroz! ¡Cuánta pasión había en el encuentro, una vez que se escapaban de la cuchara! (...) La mano del joven don Juan pronto había entrado en todos los ángulos y rincones, derramando detrás de sí capas y montones chorreantes: la virginidad que se renueva sin lamentaciones.²⁷

26. En su brillante estudio titulado “Esperanza en el pasado. Walter Benjamin y la búsqueda del tiempo perdido”, Peter Szondi señala la importancia del amor, presente en *Infancia...* a través expresiones tales como “por primera vez”, “las primeras marcas”, etc. Dichas expresiones, dice Szondi, encierran en el fondo toda una filosofía de la historia: “El despertar no se limita a lo sexual. Estas expresiones, la anticipación que se realiza en la metáfora no se aplican solamente al amor, sino a todos los estratos de la persona y de su existencia (...) Dichas metáforas poseen un rol particular: la comparación reúne el presente y el futuro, el presentimiento del niño y el conocimiento del adulto (...) Tendiendo hacia una experiencia y una conciencia de la historia, es enviado a un pasado. Ahora bien, éste no se encuentra cerrado, sino abierto y conteniendo la promesa de un porvenir. El tiempo narrativo de Benjamin no es el perfecto, sino el futuro anterior en todo lo que tiene de paradójico, pues es a la vez futuro y pasado” (Cf. Szondi, P., “Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit”, en *Zeugnisse, Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Fráncfort del Meno, Europäische Verlagsanstalt, 1963, pp. 241-256).

27. Benjamin, W., *Infancia...*, op. cit., p. 42.

24. Benjamin, W., *Infancia...*, op. cit., p. 16.

25. Benjamin, W., *Infancia...*, op. cit., p. 43.

Si nos proponemos comprender la función de la figura del amante, resultaría pues esencial que nos comprometiéramos a realizar una lectura más atenta del diálogo platónico acerca del amor que Benjamin concibió en su juventud. Este diálogo filosófico de 1913 se compone de tres personajes: Agathon, Vincent y Sophia. En una carta con fecha hacia el mes de septiembre del mismo año, Benjamin escribió a su amiga Carla Seligson: “Hoy sentí la terrible verdad de la palabra de Cristo: ‘Vean, el reino de Dios no está aquí ni tampoco allí, sino en nosotros.’ Me gustaría leer contigo el diálogo de Platón acerca del amor, donde todo esto se encuentra tan bien dicho y pensado en profundidad como no es posible encontrarlo en otra parte”.²⁸ Este pasaje confirma la idea según la cual fue a través del principio del amor que se cristalizó, filosóficamente, el primer modelo de mesianismo en Benjamin.

Desde el comienzo del diálogo, los tres personajes se proponen la tarea de “concebir” (*begreifen*) las diferentes formas de amor. Distinguen tres formas, a saber, el amor de los esposos (el casamiento), el amor de los amigos (la amistad) y el amor de los padres (la maternidad y la paternidad). Agathon declara: “¿Es que no es el amor quizás ya un diverso (*ein Mannigfaltiges*)? ¿Y se contenta nuestra pobre lengua con poseer una sola palabra (*mit einem Wort*) para designar una pluralidad (*Vierlerlei*)?”.²⁹ La importancia de lo “diverso” en tanto materia destinada a una operación de síntesis resulta central en este diálogo, puesto que la “multiplicidad” constituida por las formas de amor aspira a encontrar *otro* fundamento de síntesis distinto al del entendimiento o la sensibilidad.

En *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, el niño es guiado por la madre o por la *bonne* en el aprendizaje de las palabras o en el conocimiento de las calles. Recién más tarde el adulto despertará, en el beso de la amada o en el de las prostitutas, las primeras imágenes de la infancia. Cabe destacar que desde la perspectiva de una filosofía criticista, el pensamiento benjaminiano se centra en el principio kantiano de la razón como facultad de “desear”. Este diálogo de 1913 cuestiona el fundamento de un “nuevo conocimiento” (*eine neue Erkenntnis*)

28. Benjamin, W., *Gesammelte Briefe...*, op. cit., p. 175 : “Heute fühlte ich die ungeheure Wahrheit des Wortes Christi : Siehe das Reich Gottes ist nicht hier und nicht dort, sondern in uns. Ich möchte mit Ihnen Platos Gespräch über die Liebe lesen, wo das so schön gesagt und tief gedacht ist wie sonst wohl nirgends”.

29. En GS, VII-1, p. 15. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

al cual podría apuntar dicha facultad de la razón. Sin embargo, el personaje de Sophia declara que tanto el deseo sexual entre los esposos como la maternidad en sentido estricto no constituyen formas de amor: “Casamiento, amistad, maternidad, todas (estas formas) pueden permanecer puras solamente allí en donde hay amor; sin embargo, estas formas no son ellas mismas el amor”.³⁰

Desde este punto de vista, la clave de la discusión reside en el problema ligado a toda idea de amor. Dicho problema consiste en saber si se trata del amor hacia una persona o si se trata del amor hacia una idea. Desde el advenimiento de la filosofía kantiana, el fundamento eidético destinado a toda acción se asocia a la idea del “amor por la humanidad” (*Menscheliebe*). Sin embargo, este tipo de amor no puede fundarse sino en el principio del “amor por el prójimo” (*Nächstenliebe*). Es por eso que el personaje de Agathon introduce en el sistema gradual del amor, el principio de la “celosía” (*Eifersucht*). Se pregunta luego si existe un “derecho de envidiar” (*ein Recht zu neiden*) “la presencia y la propiedad del ser amado” (*die Gegenwart, den Besitz des Geliebten Wesens*), pregunta ante la cual el personaje de Vincent enuncia que “siendo el amor siempre un deseo (*Begehren*)”, debería éste asociarse necesariamente al deseo de poseer la presencia del ser amado, de tener su “proximidad corporal” (*die Sehnsucht nach der körperlichen Nähe*). Pero el personaje de Sophia interpela a sus interlocutores con las siguientes palabras:

SOPHIA : No me parece contradictorio que el amor apunte siempre a las mismas formas. Si no ¡cómo algo eterno, inmutable, podría aparecer siempre mutado! El momento de amistad más intenso se encarna ante ti, así como para el amigo ante él mismo, como beso. Aquí hay solamente grados (*Grade*), y no diferencias. ¿Qué le queda a la madre que ve al hijo librado al arduo peligro sino un beso, éste colmado, para finalmente liberar al corazón tanto tiempo atormentado? ¿Qué les queda a los esposos cuando se dicen adiós (*Abschied*), un adiós que puede convertirse en una separación eterna (*ewigen Trennung*)? Ninguna palabra, ninguna visión de los ojos iluminados, la última despedida puede agrandarse a partir de un beso.³¹

30. En GS, VII-1, p. 16. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

31. En GS, VII-1, p. 16. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

El término “deseo” (*Sehnsucht*) significa la intensidad de una espera ardiente y apasionada. El carácter temporal de dicha espera es el de una aparición efímera que adviene en la última “palabra-imagen-visión” (*Wort-Blick-Augen*). Se trata de una temporalidad de espera pura, instaurada por “el último adiós” (*das letzte Lebewohl*). La cuestión central que se plantearía aquí sería, pues, la de identificar un fundamento que durara en una temporalidad nueva y desconcertante, prendida a la presencia fugaz del ser amado.

Es posible constatar que, con la redacción de *Infancia*, Benjamin aspiraba en el fondo a la posibilidad de capturar la temporalidad propia de las cosas del pasado. En otras palabras, el objetivo de la obra era capturar la temporalidad de aquella última marca de objeto desaparecido, de la misma manera que hacia el año 1913, el filósofo definía a “aquello antaño deseado no siéndolo más” (*früher Begehrtes nicht mehr begehrt*), haciéndolo con vistas a todo aquel que escribe las líneas de su propio pasado. Benjamin escribió en *Crónica berlinesa*: “Pesaba terriblemente aquello que nos esperaba, pero no lo hacía a decir verdad tanto como el adiós (*der Abschied*) hacia aquello que fue, adiós que persistía y duraba”:

AGATHON : Esa podría ser la razón por la cual no hay amor en un diálogo. Allí en donde yo amo, me imagino solamente yo mismo y el ser amado (*Wo ich liebe, ich denke ich nur mich und das geliebte Wesen*). En un diálogo, yo debo poder pensar al mundo.

VINCENT: Di en lugar de “allí donde yo amo”, “allí donde expreso mi amor”; estoy de acuerdo contigo. El amor es algo inmanente, tú amas una sola vez –y siempre– (*du liebst einmal und immer*).

AGATHON: ¿Qué quieres decir con eso de: “siempre”? ¿Que el amor sería eterno? ¿O bien que no sería posible amar a alguien que amo siempre y en cada momento ?

SOPHIA: Ambos me parecen verdaderos. Amor es un *continuum* (*Liebe ist ein Kontinuum*). Yo no debo pensar siempre en el ser amado. Pero cuando pienso en él, pienso siempre en amor (*Doch wenn ich ihn denke –so immer in Liebe*). Y: amor es eterno. ¿Qué existe de suficientemente fuerte que haga explotar a este ser (*dieses Sein zu sprengen*) ?³²

32. En GS, VII-1, p. 18. Traducción castellana a cargo del autor del presente artículo.

Este ser capaz de hacer explotar el *continuum* temporal que es al mismo tiempo histórico y a-histórico, y que es lo que define al amor, es el “odio” (*der Hass*). La acción conjunta de estas dos funciones, amor y odio, debería poder utilizar una facultad de “síntesis” que le perteneciera. El flujo de una temporalidad particularmente desconcertante, y que encarna de repente la figura de un torbellino coloreado, está constituido por elementos ligados unos con otros de una manera radicalmente dis-continua. En este flujo temporal, no hay sino grados que han sido, en él, integrados.

De esta manera, es posible concluir que esta “pequeña y única regla que me hice a los veinte años” de la que hablaba Benjamin en 1932 definiéndola como la facultad de “introducir infinitas interpolaciones en lo que ha sido”, regla que constituye el motor de la pulsión autobiográfica subyacente a *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* y así también nuestro punto de partida, se encuentra asociada, en el fondo, a ciertas “disposiciones concernientes al tema” existentes en el autor y que, según hemos demostrado, responden a su formación de juventud, a saber, la búsqueda de una facultad de síntesis trascendental capaz de integrar unidas dos polaridades consteladas, al mismo tiempo en la historia y fuera de la historia: el “una sola vez” (*einmal*) y el “siempre” (*immer*) del tiempo humano.

El sistema de los grados del amor, interceptado por el odio, habría conferido a Benjamin, desde muy temprano para su filosofía, un primer esbozo para designar la posibilidad de una integración extrema de elementos que son, en sí mismos, *únicos*, y que sin embargo han sido capturados por el flujo irreversible de una temporalización eternizante. De manera análoga, el amor es una experiencia que tiene lugar en la vida de una persona, “una sola vez y siempre” (*einmal und immer*). El principio del amor demuestra la posibilidad de reproducir, una vez más, aquello que ha sido único, *aurático*. Esta integración extrema encontrará, luego, su modelo operatorio en la síntesis cromática propia de la imaginación.

De esta manera, la idea de un “ser capaz de hacer explotar” (*dieses Sein zu sprengen*) el *continuum* temporal será pues, desde su primera juventud, fundamentalmente *programática* para el conjunto de la filosofía benjaminiana, y lo será hasta su violenta interrupción en 1940. Para nosotros la importancia de

poder identificar la primera aparición de esta idea en un diálogo de 1913 reside en el hecho de que el concepto de amor así tratado por el primer Benjamin deja ya despuntar la idea de “origen” (*Ur-sprung*) que sería luego central en el libro de 1925 acerca del *Trauerspiel*, y asimismo crucial en las tesis acerca de la filosofía de la historia de 1940, que fueron publicadas póstumamente. Leamos pues la tesis número XVII en “Sobre el concepto de historia”:

Al pensamiento no pertenece solamente el movimiento de las ideas, sino también la detención de éstas (ihre Stillstellung). Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada. El materialista histórico afronta un objeto histórico única y solamente cuando éste se le presenta como mónada. En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una “chance” revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. La toma para hacer saltar la continuidad histórica homogénea (homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen), así como para hacer saltar una determinada vida de una época o una determinada obra de una vida.³³

CONCLUSIÓN: HACIA UNA FILOSOFÍA MesiÁNICA DE LA HISTORIA

Gershom Scholem afirma que los escritos de Benjamin exhiben esencialmente la marca de lo autobiográfico: “Por detrás de muchos escritos de Benjamin, hay experiencias personales, e incluso extremadamente personales, las cuales han desaparecido o bien han sido enteramente cifradas en las proyección que éstas tuvieron como objetos de sus trabajos”.

La redacción de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* y la de *Crónica berlinesa* fueron acompañadas por un corto texto autobiográfico titulado “Agesilaus Santander” y escrito los días 12 y 13 de agosto de 1933, siempre en la isla de Ibiza. Este texto desvela una combinación de imágenes bastante sorprendente, quizás a raíz del hecho de que Benjamin estuviera probablemente, en aquellas jornadas, enfermo de malaria. El texto en cuestión fue redactado en

un cuaderno con notas de los años 1931-1933, junto al escrito titulado “Doctrina de la semejanza”, y consta de dos versiones, la primera exhibe una forma más breve y está datada hacia el 12 de agosto, mientras que la segunda versión y definitiva data del día siguiente y muestra una forma un poco más extensa.

“Agesilaus Santander” habría sido escrito, cuenta Scholem, bajo la influencia de un amor desdichado que Benjamin padeciera durante su estancia en Ibiza. El amante desdichado se expresa con las siguientes palabras:

Quizá no sabía que la fuerza de aquella a quien quería acosar se manifestaría mejor de esta manera, esto es, esperando. Pues allí donde este hombre se cruzaba con una mujer que lo fascinaba, estaba dispuesto a acechar su paso por la vida y esperar hasta que, enferma, avejentada y en harapos, cayese en sus manos. En breve, no había nada que pudiera debilitar la paciencia de ese hombre. Y las alas de su paciencia se asemejan a las alas del ángel (...) el ángel se asemeja a todo aquello de lo que debí separarme: personas, y sobre todo, cosas. Habita en las cosas que ya no poseo. Las vuelve transparentes y, detrás de ellas, se me aparece la persona a la que estaban destinadas (...) El quiere la felicidad: el conflicto en el que reside el éxtasis de lo que es una sola vez, nuevo, aún no vivido con aquel júbilo de lo que es todavía una vez más, de lo reconquistado, de lo vivido.³⁴

A la imagen de la felicidad en tanto cristalización de una polaridad esencial entre el elemento del “una sola vez” (el amor) y el elemento de su destrucción realizada por la posesión del ser amado (el odio), a esta imagen particularmente transparente al ojo puro del niño, a esta imagen íntimamente marcada por la cicatriz de una temporalidad personalmente destinada, se asocia desde el punto de vista de la filosofía de la historia, la esperanza mesiánica de la redención. Camino que emprendió Walter Benjamin hacia el año 1913.

33. Benjamin, W., *Conceptos...*, op. cit., p. 75.

34. Scholem, G., op. cit., p. 45-46.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007.
- _____, *Ecrits français*, París, Gallimard, 1997.
- _____, *Gesammelte Briefe 1910-1918*, edición de Christoph Gösde y Henri Lonitz, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995.
- _____, *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972-1989.
- _____, *Infancia en Berlín hacia 1900*, traducción de Klaus Wagner, Madrid, Alfaguara, 1982.
- _____, *Metafísica della gioventù. Scritti 1910-1918*, editado por Giorgio Agamben, Einaudi, Torino, 1982.
- _____, *Personajes alemanes*, traducción de Luis Martínez de Velasco, Barcelona, Paidós, 1995.
- Heidegger, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann, 1951.
- Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel*, traducción de Ricardo Ibarlucía con la colaboración de Laura Carugati, Buenos Aires-México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Szondi, Peter, «Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit», en *Zeugnisse, Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Fráncfort del Meno, Europäische Verlagsanstalt, 1963.

**LA PRAXIS POLÍTICA EN
LOS ESCRITOS MUSICALES
DE THEODOR W. ADORNO**

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ - UNC

La praxis política en los escritos musicales de Adorno

PALABRAS CLAVES: Nueva música - Estética negativa - Praxis política - Subjetividad

RESUMEN

Este trabajo pretende examinar el complejo modo en que Theodor Adorno interpretó el sesgo político del arte moderno radical, especialmente el de la denominada “nueva música”. En un primer momento, partiendo del marco epistémico que Adorno elabora en Filosofía de la nueva música, centrado principalmente en la tensa afinidad entre arte y filosofía, se determinará en qué sentido las mediaciones sociales y políticas de la música son inmanentes al trabajo con el mismo material musical. En un segundo momento, se intentará mostrar de qué manera ese sesgo político se hallaba en la concepción adorniana de promesa de felicidad quebrada y cómo esa concepción conduce a Adorno a una vindicación de una estética del silencio. El hilo conductor de ambos momentos del análisis residirá en la idea de que los artistas modernos radicales se constituyen en *zoon politikon* en el mismo momento en que, según Adorno, ya no habría individuos que pudiesen llevar adelante una praxis liberadora en el ámbito estrictamente político.

Political Praxis in Adorno's Musical Writings

KEYWORDS: New Music - Negative Aesthetics - Political Praxis - Subjectivity

ABSTRACT

This paper offers a critical exposition of Theodor Adorno's complex interpretation on the political trait of radical modern art, by focusing, more specifically, on the so-called 'new music'. First, I will explore the epistemic frame developed by Adorno in Philosophy of the new music, in which the author remarks the tension in the relationship between art and philosophy. From this starting point, I will move forward to the explanation of in what sense both social and political mediations of music are immanent to the work with the very musical material. Secondly, I will show in what way this 'political trait' was already present in the adornian conception of 'the ever-broken promise of happiness', and how Adorno is led by this conception to a vindication of an aesthetics of silence. The link between these two moments will be the idea that modern radical artists become *zoon politikon* at the very moment in which, according to Adorno, there would not be any more individuals able to assume a liberating praxis in the strictly political sphere.

En el mundo del destino y del dominio únicamente
el demonio en el hombre es humano.
Adorno, *Sobre el estilo tardío de Beethoven*

INTRODUCCIÓN

Al igual que los ángeles de la leyenda del Talmud, comentada por Walter Benjamin al final de su escrito sobre Karl Kraus,¹ creados a cada instante para acabar y esfumarse en la nada después de haber alzado su voz ante Dios, el arte moderno radical es, en la concepción adorniana, el eco, fugaz y transfigurado, de la impotencia de la praxis política en su intento por configurar un *nosotros* solidario de hombres libres. Este trabajo reflexionará sobre ese sesgo político murmurado en la estética negativa de Theodor W. Adorno, particularmente en su interpretación de la llamada “nueva música”. Lo que lo justifica reside en la paradójica tesis adorniana de que la obra de arte auténtica es, aún cautiva en la raída coraza de la subjetividad burguesa, una *crítica* no conceptual del primado de esa subjetividad, elevada a fundamento incondicionado, al mismo tiempo que *anticipación* de una colectividad ideal, innombrada e imposible en el ocaso de la experiencia de los individuos concretos.

La formulación decisiva de Adorno consiste en que, bajo el supuesto de

Este escrito fue presentado en agosto de 2008 como trabajo final del seminario “Abordaje filosófico del arte II”, dictado por el Prof. Ricardo Ibarlucía, en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

1. Benjamin, Walter, “Karl Kraus”, traducción de W. Galán y A. Kovacsics, en Marizzi, Bernd y Muñoz, Jacobo (eds.), *Karl Kraus y su época*, Madrid, Trotta, 1999, p. 103.

la dialéctica histórica entendida como catástrofe, el arte radical debe cargar sobre sí con el peso del dolor producido y acumulado por las coacciones sociales. En el lenguaje de la nueva música, la apelación a una colectividad de hombres libres aparece no sólo como contraimagen del sufrimiento de lo sometido y acallado en el mundo empírico, resultante del proceso de cosificación convertido en la modernidad en un proyecto de dominación total, sino también como conservación de la fuerza de denuncia contra la disolución en lo amorfo, tanto de la naturaleza interna del sujeto como de lo colectivo. En 1938, en el escrito “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, réplica indirecta al conocido texto de Benjamin sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica, Adorno articulaba en ese registro ambivalente las exigencias de la nueva música encarnada en Arnold Schönberg y Anton von Webern:

Su música configura y da forma a aquella angustia, y al mismo tiempo a aquel pavor, a aquella visión clara de la situación catastrófica que los demás sólo pueden esquivar acudiendo al expediente de la regresión. Se les llama individualistas y, sin embargo, su obra no es sino un diálogo único con las potencias que aniquilan a la individualidad; (...) las potencias colectivas liquidan también en la música a la individualidad insalvable; pero sólo los individuos son capaces, frente a ellas, con claro conocimiento, de representar y defender el deseo de la colectividad.²

Adorno ha enfatizado el carácter colectivo latente de toda música. Pero esa colectividad incluyente y no represiva, imagen de una humanidad liberada, sólo puede encontrar algún eco en las condiciones de la industria cultural, en la música de compositores exiliados de la parafernalia de esa misma industria y de la sociedad que la ha generado. Ésta es, según Adorno, una de las razones del carácter antinómico del arte moderno avanzado. Esta antinomia no sólo marca el fracaso estético de las obras auténticas, sino que también manifiesta

su grandeza en cuanto que, al renunciar denodadamente a traspasar sus propios límites, se concentra en su propia ley formal. Pero en esta ley, aquellas obras conservan algo que las trasciende en tanto promesa de una vida no dañada. Y lo custodian como recuerdo de la muda naturaleza sometida en la historia del proceso civilizatorio. Mientras más se endurecen en su forma, mientras más pulen su arduo lenguaje individual, más dirigen las obras su fuerza impotente contra una vida socialmente petrificada. Como señalará Adorno en la póstuma *Teoría Estética*, “los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad”.²

La reflexión postadorniana sobre la experiencia estética, desde Peter Bürger, pasando por Hans Robert Jauss, Albrecht Wellmer y Karl Heinz Bohrer, hasta Christoph Menke, se ha enfrentado con la tarea de articular esta ambivalencia no resuelta en la estética negativa de Adorno. Las respuestas al desafío de la “antinomia de la apariencia estética”,³ que Menke designa como el teorema central de la *Teoría Estética* adorniana, han constituido hasta hoy diferentes modalidades para determinar si es posible aún conectar experiencia estética y praxis social y política o, siguiendo a Menke, diversas formas de tematizar los lazos entre el poder soberano del arte moderno para denunciar ámbitos no estéticos y su carácter distintivamente autónomo.

Las líneas que siguen intentarán instalarse en el núcleo de esa ambivalencia adorniana y escudriñar en los escritos musicales de Adorno. El objetivo que las orienta apunta a determinar en qué sentido Adorno consideraba que el trabajo artístico de los compositores de la música radical se constituía en un vestigio de una praxis política transformadora, en el mismo momento en que, según él, ya no habría individuos que pudieran llevar adelante una acción liberadora en el terreno estrictamente político. Para dar cuenta de ello, en un primer momento, se reconstruirá el marco epistémico que Adorno

2. Adorno, Theodor W., “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, traducción de R. de la Vega, Madrid, Rialp, 1966, p. 70.

2. Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, traducción de F. Riaza, revisada por F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Orbis, 1983, pp. 15 y ss.

3. Menke, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1997, p. 13.

elabora en *Filosofía de la nueva música*, marco centrado principalmente en la tensa afinidad entre arte y filosofía; en un segundo momento, se interpretará la singular concepción adorniana de “promesa de felicidad” y se mostrará cómo esa concepción conduce a Adorno a una vindicación de una estética del silencio como “expresión objetiva”, tanto del ocaso del individuo concreto, como también de una praxis diferente.

LA AFINIDAD ENTRE ARTE Y FILOSOFÍA

La tentativa más “acabada” de una estética filosófica, si se tiene en cuenta el carácter fragmentario e inconcluso de *Teoría Estética*, Adorno la elabora, entre 1940 y 1941, en *Filosofía de la Nueva Música*.⁴ Allí Adorno desarrolla, en el marco de una teoría del arte, los puntos principales que serían abordados posteriormente con Horkheimer, desde un punto de vista histórico-filosófico, en *Dialéctica de la Ilustración*.⁵ En aquel libro, Adorno ejercita de un modo concreto una dialéctica de subjetivización y cosificación aplicada a la composición musical,⁶ al mismo tiempo que discute las categorías centrales de la teoría musical, como la de tiempo, forma, construcción,

4. Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música, Obra completa*, t. 12, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.

5. La lectura de *Filosofía de la nueva música* despertó en Horkheimer un entusiasmo decisivo para no dilatar más el proyecto de escribir conjuntamente *Dialéctica de la Ilustración*. En una carta a Adorno de 1941, Horkheimer manifestaba enfáticamente su adhesión a aquel texto y remarcaba la intención de trabajar mancomunadamente con él: “No puedo expresarle lo alegre y feliz que me siento por la existencia de este documento. Si logramos orientar esa insobornable mirada [...] de conocimiento sobre la sociedad hacia la sociedad misma y confrontar así con la realidad las categorías que, con total apertura frente al objeto, guían su exposición, habremos alcanzado aquello que la teoría espera actualmente de nosotros [...] Este trabajo servirá ampliamente de base para los esfuerzos que haremos en común”. Citado en Müller-Doohm, Stefan., *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, traducción de R. Bernet y R. Gabás, Barcelona, Herder, 2003, pp. 414 y ss.

En el prólogo a *Filosofía de la nueva música*, escrito en 1948, el mismo Adorno expresaba que este libro podría ser tomado como un excursus a la *Dialéctica de la Ilustración*. Cfr. Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 11.

6. “También musicalmente se corresponden subjetivismo y cosificación”. (Adorno, Theodor W., “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, en *Sobre la música*, traducción de G. Vilar Roca, Barcelona, Paidós, 2000, p. 26.)

técnica y expresión. Pero el interés de Adorno por internarse en cuestiones immanentes de la técnica musical no es otro que profundizar en la categoría de mediación, puesto que una praxis liberadora en medio de la total coacción de la identidad social no sería lo absolutamente otro de esa coacción, sino lo mediado por ella. Pues si Adorno avizora las modificaciones internas de los fenómenos musicales, modificaciones aparentemente sustraídas de las tensiones de ámbitos no estéticos, lo hace porque ellas atestiguan tanto la violencia robustecida de la totalidad social sobre los más mínimos detalles de experiencia del individuo, como también porque aquéllas manifiestan lo que en la existencia estética acentúa su remitir –y en esto Adorno se encuentra en cercanía con Bloch– a un horizonte utópico.

Metodológicamente, esta tentativa, que ya desde la “Introducción” muestra la deuda de Adorno con el método presentado por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, trata de desligarse de dos posiciones respecto de la interpretación de los fenómenos artísticos en general y de la música en particular.⁷ Adorno se aparta tanto de la *Ideologiekritik*, la cual reduce al arte a mero exponente de la estructura socioeconómica y al registro de su función social, como de una estética filosófica sistemática, la cual se adentra en el terreno del arte desde un complejo de categorías filosóficas preordenadas y externas al propio fenómeno artístico. Al mismo tiempo, el análisis filosófico de la nueva música toma distancia de las tareas a las que tradicionalmente se encaminaba el estudio del fenómeno musical, ya sea el análisis técnico descriptivo, el comentario apologetico o la crítica.⁸ El análisis fisiognómico que propone Adorno apunta a la mediación de la lógica formal de la música

7. También se podría afirmar que en *Filosofía de la nueva música* Adorno procura eliminar cualquier intervención psicologicista en la interpretación de la obra. Por lo tanto, este texto es una corrección del *Ensayo sobre Wagner*, escrito entre 1937 y 1938, donde todavía se manifiesta en Adorno un sesgo de aquel tipo de interpretación. Cf. Jimenez, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, traducción de A. Leal, Buenos Aires, Amorrortu, 1977, pp. 34-36.

8. “El análisis técnico siempre se presupone y a menudo es expuesto, pero ha menester de que lo complete la interpretación del más mínimo detalle si es que ha de ir más allá del inventario científico-espiritual, expresar la relación de la cosa con la verdad. La apología, en cuanto antítesis más adecuada que nunca de la rutina, se mantiene sin embargo ella misma constreñida a lo positivo. La crítica, se ve limitada al trabajo de decidir sobre el valor y la falta de valor de las obras.” (Adorno, Theodor W., *Filosofía de la Nueva Música*, pp. 32 y ss.)

con la situación histórico-social en la que surge y se desarrolla.⁹

Adorno prosigue de este modo los lineamientos programáticos esbozados diez años antes en “Actualidad de la filosofía”. En este discurso, donde la impronta bejaminiana se conjuga críticamente con los aportes del joven György Lukács y Ernst Bloch, Adorno sienta las bases de su método de interpretación, que aúna dialécticamente tanto el procedimiento inmanente como la crítica trascendente: “El espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente existente”.¹⁰ Afín con la postulación en “Actualidad de la filosofía” del derrumbamiento de los sistemas filosóficos con aspiraciones a captar la totalidad de lo real, en *Filosofía de la nueva música* Adorno constata el ocaso de la gran obra de arte cerrada:

Sólo en la obra fragmentaria, que renuncia a sí misma, se libera el contenido crítico. Por supuesto, sólo en la disgregación de la cerrada y no en la superposición indistinta de doctrina e imagen tal como la contienen las obras de arte arcaicas.¹¹

Así, el análisis inmanente de la diversidad de lo singular se convierte en crítica de las obras como totalidades cerradas y estáticas. La crítica entendida de esta manera es, en consonancia con la tradición del romanticismo alemán, un medio para el despliegue de la obra misma.

Sin embargo, es la *Ciencia de la Lógica* de Georg W. Hegel¹² la que suministra a Adorno un suelo para justificar una interpretación inmanente sin que ello implique a su vez aceptar la idea hegeliana de la superación del arte por la filosofía. Según Hegel, el procedimiento inmanente se introduce

en las fuerzas contrapuestas contenidas en la cosa misma y se sitúa en su propio ámbito, descartando cualquier crítica estética que proceda a negar la cosa con una argumentación que se establezca desde fuera de ésta. Fiel a este procedimiento, Adorno considera que hablar en serio de la obra significa enajenarla, es decir, penetrar el aura que la rodea para contribuir de esta forma, aunque siempre incompletamente, a la auténtica experiencia de ella, más allá de la neutralización que produce el respeto a las obras consagradas. Para dar cumplimiento con la verdad *en* la experiencia de la obra misma, y contra la conversión de ésta en un bien cultural, la crítica filosófica completa la obra al acertar con la configuración exacta del enigma que la misma plantea.

Ahora bien, en las obras de arte auténticas la verdad aparece en su forma sensible y allí radica su privilegio sobre el conocimiento discursivo de la filosofía; mas, de esta forma, la verdad queda velada a la misma experiencia estética; ella no puede decir lo que allí aparece, no sabe lo que experimenta. El conocimiento filosófico de la obra es garantía de su verdad, pero también el fermento de su propia negación. Las obras sólo pueden expresar su contenido como concepto, mediatamente, en tanto filosofía. Sin embargo, la filosofía, que está ligada a un medio que es el lenguaje conceptual, no permite por sí sola restituir la inmediatez de la verdad que aparece estéticamente. Como faros enfrentados, y contenidos en su propia esfera, arte y filosofía se iluminan recíprocamente, mostrándose sus respectivos límites.¹³

13. La afinidad propugnada por Adorno entre arte y filosofía no debe entenderse en términos de contagio, copia, confusión o transferencia. Arte y filosofía, según Adorno, deben permanecer en su propio ámbito y funcionar con sus propios instrumentos y medios. La filosofía no puede renunciar al concepto; el arte, por su parte, no abdica a su anhelo de remitir más allá de sí mismo, de traspasar su mera inmediatez, pero lo hace sólo desde su autonomía, es decir, realizando el contenido que lo desborda en las propias técnicas artísticas y en el mismo trabajo con su material.

En 1966, Adorno redefiniría esta afinidad en términos de un comportamiento iluminador entre filosofía y arte: “Una filosofía que imitara al arte, que quisiera convertirse por sí misma en obra de arte, se tacharía a sí misma. Postularía la pretensión de identidad: que su objeto se absorbiera en ella concediendo a su modo de proceder una supremacía a la que lo heterogéneo se acomoda a priori en cuanto material, mientras que justamente su relación con lo heterogéneo es temática para la filosofía. El arte y la filosofía no tienen lo que le es común en la forma o en el procedimiento configurador, sino en un modo de proceder que prohíbe la pseudomorfosis”

9. Cf. Adorno, Theodor W., “Ideas sobre la sociología de la música”, en *Escritos musicales I-III, Obra Completa*, t. 16, traducción de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006, p. 12.

10. Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, traducción de J. L. Arantegui, Barcelona, Altaya, 1994, p. 102.

11. Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música, op. cit.*, p. 113.

12. Cf. Hegel, Georg W. F., *Ciencia de la lógica*, t. II, traducción de A. y R. Mondolfo, Buenos Aires, Solar, 6ta. ed., 1993, p. 254.

Por lo tanto, la música puede llegar a hablar, según esta argumentación, sólo mediatamente, es decir, como filosofía. No obstante, el conocimiento filosófico de la música no puede trascender ni al objeto y ni a sí mismo en términos positivos. Al conocimiento filosófico conceptual se le sustrae lo singular, que son las obras mismas. Si éstas se dejaran traducir en un lenguaje universal perderían a su vez aquella singularidad que las constituye como tales. La filosofía, al permanecer ligada a un lenguaje referencial, no puede restituir la inmediatez de la verdad que aparece en la experiencia estética. Éste es el meollo infranqueable de la relación aporética entre arte y filosofía en la estética negativa de Adorno: “Lo mismo que su objeto el conocimiento permanece encadenado a la contradicción determinada”.¹⁴

Este horizonte de tensas y mutuas remisiones entre arte y filosofía proveerá a Adorno el marco epistémico desde el cual reflexionará sobre las mediaciones sociales del arte moderno radical, especialmente de la nueva música. Ésta, que por sí misma no puede modificar las condiciones sociales, sí puede en cambio articular esas condiciones en tanto cumpla en forma más adecuada con su función dialéctico cognitiva. Si la música ha de contribuir a una acción transformadora lo hace precisamente a través de su carencia de una función social explícita, es decir, en función de su negatividad crítica. Allí radica el núcleo de la problemática mediación de la música con la praxis. A la radicalizada de compositores como Schönberg o Webern, que no quieren saber nada con las imposiciones sociales de la burguesía, ni con la conciencia conformista de las masas, sólo le queda presentar las antinomias sociales al interior de su propia estructura, en su propio trabajo autónomo, con las exigencias que el material musical le impone. Pero el costo de esta desesperada intransigencia es demasiado alto. El progresismo social de la nueva música se paga con un inevitable hundimiento en la subjetividad solitaria.

(Adorno, Theodor W., *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad, Obra completa*, t. 6, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005, p. 26).

Un interesante análisis sobre este aspecto de la reflexión adorniana lo desarrolla Vicente Gómez en “¿Literatura por filosofía? Sobre la epistemología del fragmento en Th. W. Adorno”, en *Anales del Seminario de Metafísica*, n° 30, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 219-236.

14. Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música, op. cit.*, p. 34.

De este modo, si los excesos de la subjetividad privada, elevada a principio absoluto, conducen a la liquidación de la unidad sin violencia de lo individual con lo social, la dialéctica de la soledad del artista se orienta por el contrario hacia la resistencia mediatizada contra esos excesos. Subjetivismo privado y subjetividad solitaria son, según Adorno, los opuestos extremos de la subjetividad desgarrada y políticamente impotente, ya que ella no puede crear desde sí ningún tipo de vínculo social libre entre los individuos.

Pocas veces como en su conferencia de 1932 sobre Webern, Adorno fue tan explícito sobre el enlace de la música con la praxis política transformadora:

[...] alguien que trabaje en el material sin guardar miramientos –es decir, hoy y aquí, de manera solitaria– sirve mejor a una verdadera colectividad que quien se somete a las exigencias de lo establecido y olvida por esa razón, pese a la apariencia colectiva, la exigencia social que a él se le hace en su lugar estético auténtico, a saber: en la obra y en los problemas de la obra.¹⁵

Es precisamente en su diferenciación inmanente de la realidad empírica como las obras avanzadas expresan, de un modo negativo, una configuración distinta de lo que esa realidad es y conservan lo que un estado de las relaciones humanas debería ser en una sociedad liberada del dominio [*Herrschaft*]. De este modo, el arte no sólo es “el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy”, sino que también es el juicio crítico contra la praxis entendida como dominio, contra la ciega autoconservación en medio de lo establecido.¹⁶

15. Adorno, Theodor W., “Anton von Webern”, en *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, traducción de A. Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985, p. 62.

16. Adorno, Theodor W., *Teoría Estética, op. cit.*, p. 24.

LA PROMESA QUEBRADA

En una sugerente carta de 1934 a Ernst Krenek, Adorno comenta lo siguiente: “¿No tiene esta música algo (...) de lo que en Marx se llama ‘asociación de hombres libres?’”.¹⁷ Adorno se refería en esa carta al nuevo procedimiento de composición dodecafónica de Schönberg. El propósito de la serie dodecafónica de emplear los doce sonidos de la escala cromática sin repetición se atribuye al hecho de no dar más preponderancia a uno sobre los otros, de tal modo que no se haga de él un “tono fundamental” (la tónica) y rememore relaciones tonales.¹⁸ Por ello, al igual que en los ciudadanos iguales pero no idénticos de la anhelada sociedad desprovista de clases de Karl Marx, cada nota de la hilera dodecafónica tendría un papel igualmente significativo, aunque único, en el todo musical. En 1940, Adorno vuelve a recurrir a esa imagen reveladora para sus intenciones tanto musicales como filosóficas: la música dodecafónica estaba en todos sus momentos equidistante del centro.¹⁹

Sin embargo, en *Filosofía de la nueva música*, Adorno ya no encuentra en Schönberg al estricto compositor dialéctico de sus escritos pasados.²⁰ Allí critica a Schönberg por desbaratar su novedosa forma dialéctica de componer. Al apelar a la construcción omnipresente, las reglas de composición musical

17. Citado en Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, traducción de N. Rabotnikof Maskivker, México, Siglo XXI, 1981, p. 265.

18. En una conferencia dictada en la Universidad de California en 1941, Arnold Schönberg explicaba las razones por las cuales ninguno de los sonidos de la serie habría de repetirse en ella: “Duplicar es acentuar, y un sonido marcado puede interpretarse como fundamental, o incluso como tónica; evitemos las consecuencias de esta falsa interpretación. Sería perturbadora hasta la más débil reminiscencia de la anterior armonía tonal, pues produciría una falsa impresión expectante de resoluciones y continuidad. El empleo de una tónica es decepcionante si no está fundamentado en toda la relación de la tonalidad” (Schönberg, Arnold, “La composición con doce sonidos”, en *El estilo y la idea*, traducción de R. Barce, Madrid, Taurus, 1963, p. 150).

19. “En una música en la que cada sonido individual está claramente determinado por la construcción del todo, la diferencia entre lo esencial y lo accidental desaparece (...) Pierden con ello su sentido las convenciones formales que antes habían regulado la proximidad y la lejanía del centro”. (Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, op. cit., p. 58.)

20. En 1934 Adorno interpretaba en clave dialéctica el modo de comportarse del compositor Schönberg con el material musical, traduciendo este comportamiento en términos conmensurables al discurso filosófico: “En Schönberg la contradicción entre rigurosidad y libertad no queda

quedan eximidas de cualquier confrontación con el material musical, es decir, con la historia sedimentada en su forma. “Así como en el dodecafonismo la composición propiamente dicha (...) se ha supeditado al material, lo mismo ocurre con la libertad del compositor”.²¹ De una técnica racional de procesamiento diferenciador del material musical, Schönberg había transformado la composición dodecafónica en un sistema anquilosado de orden irracional en el cual se ahogaban los impulsos constructivos del sujeto que compone. La voluntad de diferenciación de lo no idéntico en la totalidad musical se transforma de este modo en dominio sobre el objeto, en racionalización total, en un exceso de subjetivismo.²²

La música radical, en tanto composición, renuncia a la mediación de la posición diferenciada del sujeto con respecto al objeto. En el dodecafonismo, cada fragmento es derivado de una regla que se convierte en norma a priori sin que ella tenga que dirimir su derecho confrontando con el material musical: “la variación dodecafónica preforma el material incluso antes de comenzar verdaderamente la composición. La racionalización progresiva pagaba así un alto tributo, el *formalismo*”.²³

Por ello, el formalismo rubrica la extinción de la experiencia diferenciada del sujeto mismo. En tal sentido, la música dodecafónica tendría cierta afinidad con el jazz, género denostado por Adorno. La ruptura con la convención tradicional de la que se jacta el jazz sufre una perversa metamorfosis: lo que se piensa como “expresivo” en él, se torna puro añadido, impotente para modelar desde sí la totalidad de la música. Ésta no es nunca afectada por la irrupción

superada por el milagro de la forma. Esa contradicción se transforma en energía productiva: la obra no trasmuta la contradicción en armonía, sino que una vez y otra vuelve a evocar, para otorgarle duración, la imagen de la contradicción, en rasgos llenos de arrugas crueles (...) En términos filosóficos, la contradicción es una contradicción entre sujeto y objeto. Sujeto y objeto –intención del compositor y material de la composición– no significan aquí dos modos rígidos y separados, entre los cuales fuera posible una compensación. Sino que ambos se engendran de modo recíproco tal como ellos mismos están engendrados: históricamente” (Adorno, Theodor. “El compositor dialéctico”, en *Impromptus*, op. cit., pp. 51 y ss.).

21. Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, op. cit., p. 65.

22. Cf. Gómez, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 71.

23. *Ibid.*

del detalle individual. Al relajarse en el jazz toda racionalidad en el trato con el material musical, el único criterio de composición es la carencia de criterio, el cual pervive sin embargo en las formas socialmente impuestas. La aclamada primacía de la espontaneidad en el jazz se trastoca así en su impotencia para trascender el esquema estandarizado e invariable. De este modo, el dominio total de la subjetividad del compositor sobre el material musical se transforma, según la dialéctica adorniana, en la prisión de su motivación inicial: la emancipación de la música.

Para Adorno, el modelo extremo de las fuerzas regresivas en la música avanzada lo constituye Igor Stravinski y, en filosofía, la fenomenología de Edmund Husserl. La pretensión artística restaurativa de Stravinski, que para Adorno no difiere en su intención de la operación filosófica husserliana, al disolver la participación de la subjetividad en los procesos de objetivación artística, no hace más que favorecer una cesura entre una subjetividad abstracta dadora de sentido y un material musical reducido a mero receptáculo del sentido puesto por la subjetividad soberana.²⁴ El neo-objetivismo musical de Stravinski recae por ello en romanticismo, ya que concibe al material musical como una vacía ocasión para la aplicación a priori de un esquema ordenado según el deseo del autor, que decide sobre aquello a lo que las obras deben renunciar. Pero este exceso de subjetividad, elevado al rango de lo incondicionado, no hace más que liquidar el papel de la experiencia del individuo concreto en el proceso cognoscitivo de composición, en tanto el material musical sigue siendo indeterminado. Tanto el sujeto stravinskiano como el husserliano renuncian a las posibilidades de asegurar la existencia del sujeto particular que, según Adorno, se juega en la mediatización concreta con las determinaciones que impone el objeto.²⁵ Desde una perspectiva teórico-

social, tanto Stravinski como Husserl refractan las imágenes cadavéricas del individuo real en una sociedad donde la presión contra él llega hasta ámbitos en los que antes podía garantizarse un resguardo para la felicidad humana.

Por este motivo, la promesa de felicidad del arte, según la fórmula de Stendhal, está, para Adorno, quebrada.²⁶ Ella no puede hallarse en parte alguna, y sólo se concibe allí donde el arte arranca la máscara de una falsa felicidad. La felicidad que él atesora no es un disfrute conciliador entre la obra y sus oyentes, sino más bien una fuerza de resistencia contra lo existente. El sentido de la promesa, que no consiste en remitir a un mundo “otro”, sino en hacer aparecer este mundo, aunque sea fugazmente, como si fuese otro mundo, no puede encontrarse, en la lógica adorniana, más que en las ruinas del arte radical. Éste es su gesto sacrílego: “Toda su felicidad estriba en reconocer su falta de felicidad; toda su belleza en negarse a la apariencia de lo bello”.²⁷ Es por ello que la promesa de felicidad que carga sobre sí la nueva música no puede lograrse en “este mundo”. En tanto que apunta a la configuración diferente de lo existente, que el espíritu no puede extraer ni de sí mismo ni del mundo, el arte radical promete algo a través de la negación de ser manifestación de lo prometido. Esto quiere decir que la experiencia de felicidad que el arte promete ya no tiene nada que ver con la ilusoria praxis racional de los sujetos, basada en el poder de la conciencia ilustrada para alcanzar una vida lograda.²⁸ La fisura entre lo que los hombres hacen, lo que subjetivamente está a su alcance, y lo que les sucede a ellos, aquello que se corresponde con su pertenencia a una comunidad y que no está totalmente al alcance de su poder subjetivo, se condensa, en la visión adorniana de la experiencia estética, sólo como lenguaje del sufrimiento [*Sprache des Leidens*].

En un artículo publicado en 1953, en el cual revisa algunas de las ideas vertidas en *Filosofía de la nueva música*, Adorno cifra en *Los Supervivientes*

24. “Aquello que la filosofía trascendental ensalza como subjetividad creadora es la cautividad del sujeto dentro de sí, encubierta para el sujeto mismo. En todo lo objetivo pensado por él, permanece sujeto como un animal dentro de su caparazón, de la que en vano quisiera liberarse; sólo que a éste no se le ocurriría pregonar como libertad su cautiverio”. (Adorno, Theodor W., “Sobre sujeto y objeto”, en *Consignas*, traducción de R. Bilbao, revisada por M. A. Aráoz, Buenos Aires, Amorrortu, 1969, p. 151.)

25. Sobre las relaciones multívocas entre sujeto y objeto se puede consultar: Adorno, Theodor W., “Sobre sujeto y objeto”, *op. cit.*, pp. 143-158.)

26. Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, *op. cit.*, p. 181.

27. Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, *op. cit.*, p. 119.

28. Cf. Menke, Christoph., “Metafísica y experiencia. Acerca del concepto de Filosofía de Adorno”, traducción de P. Storandt, revisada por G. Leyva, en Leyva, Gustavo (Ed.), *La Teoría Crítica y las tareas actuales de la crítica*, Barcelona/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, p. 179.

de *Varsovia* de Schönberg la resistencia del lenguaje artístico contra lo irrepresentable del horror en su forma extrema:

Si la música debe salir al encuentro de su amenazante nulidad, y así de la pérdida de la *raison d'être* (...) sólo puede esperar lograrlo si realiza lo que Schönberg llevó a cabo en *Los supervivientes de Varsovia*: colocarse ante la negatividad completa, la más extrema, en la cual se manifiesta la entera constitución de la realidad.²⁹

La radicalización de la autonomía del lenguaje artístico, como único modo de dirigirse al mundo del absurdo extremo, desemboca en la vindicación de una “estética del silencio”. Este lenguaje, que sería lo más próximo a la humanidad devenida, en tanto autoconciencia de las penurias vividas, se convierte para la experiencia de los individuos en lo insoportablemente ajeno, en murmullo ininteligible. Toda la belleza del arte radical estriba entonces, para Adorno, ya se refiera a Schönberg, Samuel Beckett o Paul Celan, en retraerse a toda apariencia de lo bello.³⁰ Éste es el criterio por el cual el contenido inmanente del arte radical puede medirse con el conocimiento social: como crítica muda de la sociedad en que surge y se difunde; como gesto de dolor que se lanza al presente que lo oculta. Y es ese dolor el momento de resistencia de lo singular a ser despojado de su singularidad, de lo que no quiere ser convertido en mero caso o ejemplo de lo general abstracto. Es por ello que, si el arte expresa algo de la realidad empírica, es precisamente aquello que ella rechaza: lo reprimido, lo no-idéntico.

Esta resistencia del arte nuevo presenta su sesgo político³¹ en tanto denuncia a un todo social en el cual la autonomía y la felicidad de los individuos

se han vuelto quiméricas. Justamente, por esta razón, los compositores también son, para Adorno, *zoon politikon*. Pero en tanto su actividad se centra en una aspiración estrictamente musical su lenguaje desemboca en un hermetismo cerrado a toda comunicación. Sólo mediante la incomunicación las obras modernas radicales conservan algún rasgo comunicativo exento de violencia con lo exterior a ellas mismas. Así, en el pensamiento adorniano, expresividad radical y silencio se remiten recíprocamente. La consecuencia es que el arte radical conserva su verdad social sólo cuanto más se aísla; pero es su misma soledad, el reforzamiento de la verdad en la autonomía estética, la que firma también su fenecimiento. En esto las obras se revelan quebradas.

CONCLUSIÓN. EL FILO DEL ARTE

En la perspectiva de Adorno, la nueva música es el lugar donde se postulan los rasgos cifrados de un *nosotros* en que lo no preformado, lo no-idéntico, el placer no manipulado de oír lo divergente, co-actualizándolo, pueda ser experimentado. Desde Wolfgang Mozart³² hasta Ludwig van Beethoven, a la música tradicional se le fundía su actividad productiva con la promesa de una solidaria unión de hombres libres, de una armonía no forzada entre lo particular y lo universal, aunque esa promesa, desde su origen, también fuese usada para encubrir el verdadero carácter de dominación de la burguesía ascendente. Pero esa fusión se ha tornado, en los tiempos del horror racionalizado y la felicidad calculada, imposible. Sin

29. Adorno, Theodor W., “Relación entre música y filosofía” en *Sobre la música*, op. cit., p. 81.

30. Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, op. cit., p. 119.

31. “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. En la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra la relación social”. (Adorno, Theodor, *Teoría estética*, op. cit., pp. 352 y ss.)

32. Como escribe Ivan Nagel, “el conjunto, la totalidad más antitotalitaria es el ideal de la ópera bufa de Mozart” (Nagel, Ivan, *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart*, traducción de S. Villegas, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 55.).

Además de la cualidad de Mozart, nunca superada posteriormente, de combinar la música elevada y la inferior, Adorno admiraba en aquél su carácter cosmopolita, la unificación dinámica de diversos caracteres en su síntesis estético-musical.

Sobre las tendencias históricas de la música en Adorno, se puede consultar el ensayo crítico de Fehér, Ferenc, “Música y racionalidad”, en Heller, Agnes y Fehér, Ferenc, *Políticas de la post-modernidad. Ensayos de crítica cultural*, traducción de M. Gurguí, Barcelona, Península, 1998, pp. 101-146.

duda, Adorno no cree ya en la posibilidad concreta de una nueva colectividad que favorezca la generación de un nuevo *sensus communis* para el músico y su mundo histórico, incluidos sus receptores. Es sólo la experiencia estética de la nueva música la que permite captar en destellos la promesa de unidad, libre de violencia, de lo múltiple inexpresable en el mundo empírico. Sin embargo, la música por sí misma es incapaz de soldar la fisura histórica entre su acción y la de sus oyentes.

Por esa fisura, la relación de la música avanzada con la praxis es de carácter ambiguo. En tanto que imágenes de una humanidad transfigurada, las obras radicales renuncian a toda praxis directa; pero esa distancia con respecto a ésta, denuncia la falsedad y estrechez de la existencia práctica de los hombres. El trabajo con su propia estructura formal ya es antítesis tanto de la sociedad en la que surge y se desarrolla, como de los sujetos privatizados a los que se dirige; y por eso es también reflexión sobre su propia condición y sobre la condición sufriente del mundo en el cual la reconciliación se ha vuelto falsa. En este sentido, la música moderna radical cumple con su función dialéctico-cognitiva. Y es en esa autoconciencia de la música donde pervive, de manera aporética, la promesa incumplida de una praxis libre y humana posible.³⁴

34. Adorno permaneció convencido hasta su muerte de que sólo la música de Schönberg, la de la libre atonalidad, ofrecía esa promesa de libertad en la música. Sin embargo, no dejó de registrar críticamente las posibilidades innovadoras de las nuevas orientaciones de la música serial, definidas por Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez. En 1954, en una conferencia titulada “El envejecimiento de la nueva música”, Adorno notaba en los sucesores de la Segunda Escuela de Viena (Boulez y la Escuela de Darmstadt), la pérdida de la tensión existente todavía en Schönberg entre los elementos musicales y contextuales de sentido heredados de la tradición y las transformaciones históricas del material musical. “Mediante la disposición atomística de los elementos se deshace el concepto de contexto musical coherente, sin el cual no es posible hablar de música” (Adorno, Theodor W., “El envejecimiento de la nueva música”, en *Disonancias. Música en la mundo dirigido*, op. cit., p. 176).

El problema era que, con el relajamiento de dicha tensión, se eliminaba, según Adorno, también el componente histórico de la música y se caía en una fetichización del material musical. La liquidación absoluta de cualquier rastro de contingencia subjetiva, con la intención de que dicha debilidad permitiera hablar al sonido en vez del yo psicológico, algo que ya estaba presente en Webern, para crear en su lugar relaciones entre sonidos timoneados sólo por proporciones matemáticas, objetivas, se mostraba, en su carácter devenido, como dominación subjetiva de la naturaleza, la cual retorna contra el individuo mismo. En la Nueva Música representada por el serialismo esta renuncia a la subjetividad negaba lo inmanentemente histórico del material. “Si

La concepción adorniana del papel crítico y, a la vez, anticipatorio de la música avanzada se halla, de algún modo, en el borde de una urdimbre de tradiciones desde las cuales Adorno opera con su dialéctica. Por un lado, una tradición materialista y sensualista; por otro, una visión utópico-redentora. Pensada desde esta problemática yuxtaposición de tradiciones, la música sería el lugar donde la verdad encontraría un abrigo en el todo social falso. “La música –dice Adorno– trasciende a la sociedad al contribuir por su propia configuración a dar voz a esto y al mismo tiempo reconciliar lo irreconciliable en una imagen anticipatoria”.³⁵

Más aún, este momento utópico se extiende, en las constelaciones estéticas adornianas, a todo arte:

Incluso en la obra de arte más sublimada se esconde un “debería ser diferente” (...) En cuanto puramente hechas, producidas, las obras de arte, incluso las literarias, son instrucciones para la praxis de la que ellas se abstienen: la producción de la vida correcta.³⁶

Esta difícil y, según Wellmer,³⁷ restrictiva, imbricación de tradiciones, esta antinomia constitutiva de la estética adorniana entre el poder soberano

la Nueva Música ha de llevar con toda certeza al lenguaje musical y al material musical a la congruencia plena, tanto menos ha de ser buscada esta congruencia en el hecho de eliminar sencillamente el lenguaje musical y abandonar a sí mismo al descalificado resto sobrante, o bien, en lugar de penetrar en él, recubrirlo con meros esquemas de ordenamiento... El impulso de nivelación y cuantificación parece más poderoso en la música electrónica que el objetivo de un desenfrenameo cualitativo” (*Ibid.*, pp. 180 y ss.). Adorno veía la continuidad de la hipostatización del material musical en donde el sujeto de dominio se despojaba de toda huella de humanidad y a la vez se deshacía, para expresarlo en términos hegelianos, de toda autoconciencia.

A pesar de que en una conferencia de 1961, conocida como “Vers une musique informelle”, Adorno revisa sin complacencias consigo mismo sus opiniones sobre el postserialismo, como señala Federico Monjeau, su posición sigue siendo problemática, ya que si bien el filósofo de Frankfurt veía allí un momento de verdad, el problema seguía siendo que sospechaba que “la música desencantada se estaba pareciendo cada vez más al mundo real” (Cf. Monjeau, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 99).

35. Adorno, Theodor W., “Ideas sobre la sociología de la música”, en *Escritos musicales I-III*, op. cit., pp. 18 y ss.

36. Adorno, Theodor W., “Compromiso”, en *Notas sobre literatura, Obra completa*, t. 11, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, p. 412.

37. La lectura estereoscópica de Adorno que propone Wellmer trata de resguardar el mate-

del arte moderno y su carácter irrecusablemente autónomo, para expresarlo en términos de Menke,³⁸ tejen en la argumentación de Adorno una compleja y demasiado exigente relación entre arte y praxis humana transformadora. Pero si únicamente la experiencia estética abre el camino a la liberación, obturado a cualquier praxis política; si esa experiencia es impotente al dirigirse a un nosotros que no puede escucharla; si toda praxis política radicalizada es duplicación de la sociedad reificada contra la que aquélla vocifera, entonces queda la sensación de que la noción de mediación entre la praxis política transformadora y la actividad artística es demasiado abstracta como para sostener ilusiones de liberación humana y plenitud sensible.³⁹ No obstante, es justamente en contra de esa abstracta quimera política, que no puede concretarse en las condiciones históricas del mundo empírico, que Adorno se aferra, a pesar de su pesimismo melancólico en relación a la praxis estrictamente política,⁴⁰ al resquicio de una experiencia de libertad y felicidad que asume, en la misma existencia, la apariencia [*Schein*] estética.

Como advierte Martin Jay, “lo que hacía que la retirada de Adorno a la estética fuera todavía política en su sentido más profundo era su convicción de que el arte verdadero contenía un momento utópico que señalaba una futura transformación social y política”.⁴¹ Este resplandor utópico de la

realismo adorniano, pero no su teología negativa. Según Wellmer, sólo desde un replanteamiento en términos de una teoría de la comunicación lingüística, el materialismo en Adorno seguiría siendo fructífero para pensar las ambigüedades y el potencial emancipatorio de la modernidad. Cf. Wellmer, Albrecht, “Verdad, apariencia y reconciliación”, en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, traducción de J. L. Arántegui, Madrid, Visor, 1993, pp. 24-28. También en Wellmer, Albrecht, “La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno”, traducción de M. Jiménez Redondo, en Wellmer, Albrecht y Gómez, Vicente, *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Valencia, Universitat de Valencia, 1994.

38. Cf. Menke, Christoph, *La soberanía del arte*, op. cit.

39. La carencia de significación práctica de la experiencia estética en el pensamiento adorniano, su renuncia intransigente a cualquier identificación con la situación social, ha constituido uno de los núcleos del debate de la Estética de la recepción de Hans Robert Jauss con la Estética de la negatividad de Adorno. Ver Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, traducción de D. Innerarity, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 89-95.

40. Adorno no trasladó al terreno del arte lo que Silvia Schwarzböck denomina, polémicamente, como una novedosa forma de pensar en conjunto política y pesimismo melancólico: “Aunque su pensamiento no entra en ninguna de las variantes del mesianismo, logra articular la

aparición estética no es otra cosa que la alerta adorniana contra cualquier falsa reconciliación del arte con la vida, cuando la promesa de felicidad que lleva ínsita el arte moderno no se puede cumplir ni realizar verdaderamente en este mundo.”⁴²

La tenacidad de la nueva música contra el carácter hiperbólico de la subjetividad ensimismada y la agonía de la experiencia de los individuos concretos convergen en la misma noción de lenguaje artístico, aunque esa noción sea ya un concepto límite, puesto que no tiene nada que ver con lo humanamente existente y comunicable. A ello se debe que la mentada inhumanidad del arte, ese carácter demoníaco que lo constituye,⁴³ intente sobreponerse a la inhumanidad del mundo completamente reificado, por amor al hombre mismo. La música fáustica de Schönberg atestigua que la potencia del arte persiste en los confines de ese mundo que no le deja lugar; pero el alto precio del testimonio otorgado es su incomprendibilidad, su renuncia a todo trato con lo humano.⁴⁴

política con la melancolía. Con una particular clase de melancolía –nacida de su noción de contingencia– él inaugura una mirada sobre la política que no admite ninguna conciliación con el presente, al mismo tiempo que descrea de la posibilidad de que los hombres lleguen a emanciparse. (...) No podía aplicar al arte el pesimismo que aplicaba a la praxis. Si lo hubiese hecho, en su pensamiento no habría ninguna esfera donde se refugie la verdad y hoy quizá sería considerado un pensador posmoderno” (Schwarzböck, Silvia, “El reino de los medios. El fracaso de la política según Adorno”, en *Deus Mortalis*, n° 2, Buenos Aires, 2003, pp. 400 y 427).

41. Jay, Martin., *Adorno*, traducción de M. Pascual Morales, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 147.

42. El intento de Adorno de salvar la apariencia estética ha sido el vórtice de la acusación contra su estética que ha sostenido Peter Bürger. Contra toda falsa reconciliación, Adorno ha cuidado celosamente de que las fronteras entre “praxis vital y arte” no sean franqueadas. Bürger considera, en cambio, que esa falsa reconciliación, que Adorno observa en ciertas tendencias como el dadaísmo o el surrealismo, es, en realidad, el lugar histórico de “ruptura” a partir del cual pueden pensarse las contradicciones del arte en la sociedad burguesa y por eso tilda a la teoría de Adorno de antivanguardista. Cf. Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996, p. 97.

43. “En el mundo del destino y del dominio únicamente el demonio en el hombre es humano.” (Adorno, Theodor W., *Beethoven. Filosofía de la música. Fragmentos y textos*, traducción de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneektloth, Madrid, Akal, 2003, p. 152.) Es conocida la irradiación de esta tesis de Adorno sobre Thomas Mann cuando éste compuso el personaje Adrian Leverkühn del *Doctor Faustus*.

44. La apelación a la figura de lo fáustico dentro de lo humano es otra modalidad del quiebre adorniano con la dialéctica de la totalidad en la misma dialéctica. En tal sentido, lo dicho sobre

En este aspecto coinciden el estilo tardío tanto de Schönberg como de Beethoven: la desconfianza de lo humano en la proximidad de la muerte, en el doble sentido de la extinción material del individuo como la transformación en material de los elementos que vehiculizan la expresión de la música. La fuerza de esas últimas obras subyace en el alejamiento de la subjetividad con respecto al material. El último Beethoven y el último Schönberg manifestarían la catástrofe del curso histórico. Es decir, en ellos, la subjetividad no se “expresa” irrumpiendo y dominando la objetividad del material, dotándolo de sentido a partir de ella misma, sino que, en su desvanecimiento, manifiesta su impotencia y su ocaso. Aquí se juega el contenido crítico de verdad del arte; contenido que sólo se iluminaría a través de las huellas de la subjetividad desgarrada en la objetividad del material.

Éste es el filo lacerante del arte. El arte como “expresión de la catástrofe” no consiste entonces en expresar un contenido subjetivo individual, un lamento subjetivo, sino un contenido objetivo, social, por mediación de la subjetividad individual. En tanto que crítica de una praxis fundada en la subjetividad burguesa elevada al rango de lo absoluto, las obras tardías serían, para Adorno, el lugar de una mediación entre sujeto y objeto como anticipación de una praxis diferente, donde la unidad sin violencia de lo colectivo y lo singular aún tendría cabida en el mundo falso de los hombres. Como señala Adorno en los fragmentos del nunca terminado proyecto sobre Beethoven, “la mano agonizante –y esto conecta realmente con la muerte– libera lo que hasta entonces tenía agarrado, formado, domado, y por eso se convierte en su verdad superior”.⁴⁵

el compositor Schönberg es trasladable al filósofo Adorno. “La figura diabólica no es únicamente dialéctica, es expresamente el fracaso de la dialéctica, en la dialéctica, lo negativo en el seno de la negatividad, el momento suspendido o la suspensión momentánea. Y por lo tanto algo como lo afirmativo, lo demente, pero situado en el horizonte de una negatividad, de una negatividad averiada. Instante de desequilibrio, filo de la navaja, borde. Adorno es el borde.” (Lyotard, Jean-Francois, “Adorno come diavolo”, en *Dispositivos pulsionales*, traducción de J. Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 121.).

45. Adorno, Theodor W., *op. cit.*, p. 173.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, traducción de J. L. Arantegui, Barcelona, Altaya, 1994.
- , Beethoven. *Filosofía de la música. Fragmentos y textos*, traducción de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2003.
- , “Compromiso”, en *Notas sobre literatura, Obra completa*, t. 11, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.
- , *Consignas*, traducción de R. Bilbao, revisada por M. A. Aráoz, Buenos Aires, Amorrortu, 1969.
- , *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad, Obra completa*, t. 6, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005.
- , *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, traducción de R. de la Vega, Madrid, Rialp, 1966.
- , *Filosofía de la nueva música, Obra completa*, t. 12, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.
- , “Ideas sobre la sociología de la música”, en *Escritos musicales I-III, Obra Completa*, t. 16, traducción de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006.
- , *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, traducción de A. Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985.
- , *Sobre la música*, traducción de G. Vilar Roca, Barcelona, Paidós, 2000.
- , *Teoría estética*, traducción de F. Riaza, revisada por F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Orbis, 1983.
- Benjamin, Walter, “Karl Kraus”, traducción de W. Galán y A. Kovacsics, en Marizzi, Bernd y Muñoz, Jacobo (Ed.), *Karl Kraus y su época*, Madrid, Trotta, 1999.
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, traducción de N. Rabotnikof Maskivker, México, Siglo XXI, 1981.
- Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996.

Fehér, Ferenc, “Música y racionalidad”, en Heller, Agnes y Fehér, Ferenc, *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, traducción de M. Gurguá, Barcelona, Península, 1998.

Gómez, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra, 1998.

—, “¿Literatura por filosofía? Sobre la epistemología del fragmento en Th. W. Adorno”, en *Anales del Seminario de Metafísica*, n° 30, Madrid, Universidad Complutense, 1996.

Hegel, Georg W. F., *Ciencia de la lógica*, t. II, traducción de A. y R. Mondolfo, Buenos Aires, Solar, 6ta. ed., 1993.

Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, traducción de D. Innerarity, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Jay, Martin., *Adorno*, traducción de M. Pascual Morales, Madrid, Siglo XXI, 1988.

Jimenez, Marc, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, traducción de A. Leal, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

Löwy, Michael, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, traducción de H. Tarcus, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.

Liotard, Jean- Francois, “Adorno come diavolo”, en *Dispositivos pulsionales*, traducción de J. Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981.

Menke, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1997.

—, “Metafísica y experiencia. Acerca del concepto de Filosofía de Adorno”, traducción de P. Storandt, revisada por G. Leyva, en Leyva, Gustavo (Ed.), *La Teoría Crítica y las tareas actuales de la crítica*, Barcelona/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Monjeau, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Müller-Doohm, Stefan., *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, traducción de R. Bernet y R. Gabás, Barcelona, Herder, 2003.

Nagel, Ivan, *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart*, traducción de S. Villegas, Buenos Aires, Katz, 2006.

Schönberg, Arnold, “La composición con doce sonidos”, en *El estilo y la idea*, traducción de R. Barce, Madrid, Taurus, 1963.

Schwarzböck, Silvia, “El reino de los medios. El fracaso de la política según Adorno”, en *Deus Mortalis*, n° 2, Buenos Aires, 2003.

Wellmer, Albrecht, “La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno”, traducción de M. Jiménez Redondo, en Wellmer, Albrecht y Gómez, Vicente, *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Valencia, Universitat de Valencia, 1994.

—, “Verdad, apariencia y reconciliación”, en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, traducción de J. L. Arántegui, Madrid, Visor, 1993.

