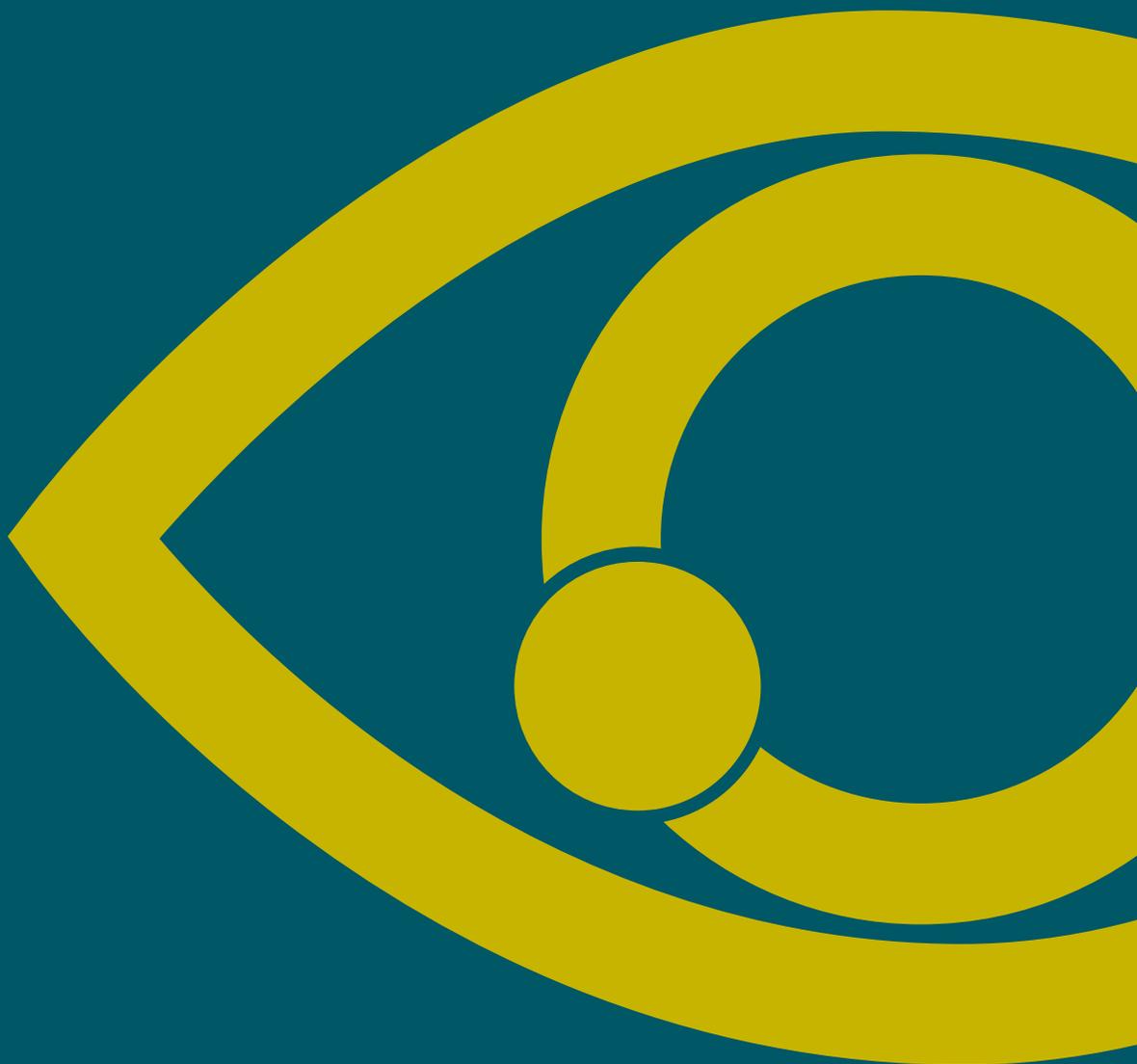


AISTHESIS

76

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

OCT | 2024



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

76

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Octubre 2024



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Nº 76 Octubre 2024

TABLA DE CONTENIDOS/CONTENTS

DOSSIER

PERSPECTIVAS DE LA TEORÍA CRÍTICA: A 100 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

Coordinado por Jordi Maiso

- 6 - 10 Presentación
- 11 - 39 **JOSÉ A. ZAMORA**
«Dialéctica» en la *Dialéctica de la Ilustración*
«Dialectics» in the *Dialectics of Enlightenment*
- 40 - 61 **ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ**
Crítica reticente. Prolegómenos para una teoría crítica en tiempos poscríticos
Reticent Critique. Prolegomena for a Critical Theory in a Post-Critical Era
- 62 - 83 **MARINA HERVÁS MUÑOZ**
Escuchar lo inaudito: filosofía y música en los inicios de la teoría crítica
Listening to the Unheard: Philosophy and Music in the Early Critical Theory
- 84 - 104 **BRUNA DELLA TORRE**
At the Heart of the Impossible. Walter Benjamin, Marcel Proust and *La Recherche*
En el corazón de lo imposible. Walter Benjamin, Marcel Proust y *La Recherche*
- 105 - 128 **CHAXIRAXI ESCUELA CRUZ**
Alegoría y porosidad en Walter Benjamin. Del *Trauerspiel*
al ensayo sobre Nápoles
Allegory and Porosity in Walter Benjamin. From *Trauerspiel*
to the Essay on Naples
- 129 - 151 **ALBERTO BONNET**
El concepto de sociedad y el intercambio de mercancías en Adorno
The Concept of Society and the Exchange of Commodities in Adorno
- 152 - 174 **ALFONSO GARCÍA VELA**
Dialéctica negativa: la transformación de la teoría crítica de la sociedad
Negative Dialectics: The Transformation of the Critical Theory of Society
- 175 - 189 **AMARO FLECK**
Sobre el concepto de no-identidad en la *Dialéctica negativa* de Adorno
On the Concept of Non-Identity in Adorno's *Negative Dialectics*

- 190 - 206 **SILVIO CARNEIRO**
 Utopia nas margens da realidade: Herbert Marcuse, crítico da ideologia
 Utopía al margen de la realidad: Herbert Marcuse, crítico de la ideología
 Utopia on the Edge of Reality: Herbert Marcuse, Critic of Ideology
- 207 - 239 **CRISTINA CATALINA GALLEGO**
 Consideraciones sobre la familia en Th. W. Adorno y M. Horkheimer:
 autoridad, individuo y totalidad social capitalista
 Considerations on the Family in Th. W. Adorno and M. Horkheimer:
 Authority, the Individual and the Capitalist Social Totality
- 240 - 251 **VLADIMIR SAFATLE**
 Como construir esteticamente um povo:
 Sobre certo modernismo sombrio e sua atualidade
 Cómo construir estéticamente un pueblo:
 sobre cierto modernismo sombrio y su actualidad
 How to Aesthetically Build a People:
 On a Certain Dark Modernism and its Relevance Today

ARTÍCULOS

- 253 - 263 **JUN FUJITA HIROSE**
 Traición y devenir. El siglo xx: el pensamiento *al lado de* la historia
 Betrayal and Becoming. The 20th Century: Thought *at the Side of* History
- 264 - 288 **JOÃO GUILHERME DAYRELL**
 Nuno Ramos entre a voz e a linguagem: silêncio,
 compaixão e intracorpo a partir de Ó
 Nuno Ramos entre la voz y el lenguaje: silencio,
 compasión e intracuerpo de Ó
 Nuno Ramos between voice and language: silence,
 compassion and intrabody from Ó
- 289 - 319 **JESÚS ALEJANDRO GUZMÁN RAMÍREZ**
 Hacia una poética de la animación colombiana
 Towards a Poetics of Colombian Animation
- 320 - 342 **ALEXIS PALOMINO Y MATÍAS SÁNCHEZ**
 Repensar la politización del arte. Hacia una lectura
 de la destitución sensorial en el cine de Paz Encina y Raúl Ruiz
 Rethink the Politicization of Art. Towards a Reading of Sensory
 Deposing in the Cinema of Paz Encina and Raúl Ruiz
- 343 - 372 **CAMILO BÁCARES JARA**
 Infancias, memorias y cines. Tres hipótesis explicativas
 de sus engranajes y manifestaciones visuales
 Childhoods, Memories and Cinemas. An Interpretative Proposal
 of its Links, Gears and Manifestations

- 373 - 391 **FELIPE ESPINOZA VILLARROEL Y GUISELA LATORRE**
Guernica, el estallido social chileno y una estética repensada:
la ruptura artística propuesta por el arte callejero de Miguel Ángel Kastro
Guernica, the Chilean Social Uprising and a Rethinking of an Aesthetic:
The Artistic Rupture Proposed by Miguel Ángel Kastro's Street Art
- 392 - 415 **LORENA SOUYRIS OPORTOT**
Estéticas de lo insensible: el orden in-mundo de las relaciones
Aesthetics of the Insensitive: The In-World Order of Relations

RESEÑAS

- 417 - 421 **GONZALO RAMOS**
Dispositivos neoliberales y resistencias
Rodrigo Castro Orellana
- 422 - 425 **JACINTA GORRITI**
La razón de los afectos. Populismo, feminismo, psicoanálisis
Roque Farrán
- 426 - 430 **ANA CARRASCO-CONDE**
Medea: La barbarie de Pier Paolo Pasolini
Oscar Ariel Cabezas
- 431 - 435 **PAULA SÁNCHEZ MAYOR**
Cuerpo y estética del retorno
Diego Lizarazo Arias
- 436 - 440 **RICARDO AMIGO DÜRRE**
Teatro, escuela y masculinidades
María Paz Gallardo Barría

DOSSIER

PERSPECTIVAS DE LA TEORÍA CRÍTICA: A 100 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

Coordinado por Jordi Maiso

JOSÉ A. ZAMORA

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

MARINA HERVÁS MUÑOZ

BRUNA DELLA TORRE

CHAXIRAXI ESCUELA CRUZ

ALBERTO BONNET

ALFONSO GARCÍA VELA

AMARO FLECK

SILVIO CARNEIRO

CRISTINA CATALINA GALLEGO

VLADIMIR SAFATLE

Presentación dossier «Perspectivas de la Teoría Crítica: A 100 años de la fundación del Instituto de Investigación Social»

Jordi Maiso
Universidad Complutense de Madrid
jordi.maiso@ucm.es

El centenario de la fundación del Instituto de Investigación Social en el año 2024 ha brindado la ocasión para volver a poner a la Teoría Crítica de matriz frankfurtiana en el centro de distintos debates, encuentros y publicaciones. Pero la vitalidad de una tradición de pensamiento crítico no resulta fácilmente conciliable con el fasto de las efemérides. Estas celebraciones, al igual que los grandes eventos académicos que hacen gala de decenas de patrocinadores institucionales, tienen un regusto ambivalente. Alimentan la sospecha de que los supuestos homenajeados se han convertido en un botín dispuesto para dar lustre a quienes hoy los festejan, quedando así expuestos a todo tipo de instrumentalizaciones por parte de quienes se reivindican como sus legítimos herederos.

Ese asalto al pasado no es nuevo. Podría decirse que ha sido la tónica de la historiografía dominante de la Teoría Crítica desde finales de la década de 1970, cuando sus principales representantes habían muerto o estaban en el final de su vida. En cuanto vio en la llamada «Escuela de Frankfurt» una fuente de capital simbólico, una nueva generación de académicos alemanes se dispuso a tejer un relato marcado por una gran paradoja. Al tiempo que, a nivel nominal, reivindicaban la «Teoría Crítica», declaraban los planteamientos de sus principales representantes obsoletos –para inmediatamente presentar sus propuestas como una superación de sus supuestas insuficiencias–. Se trataba de una «invención de la tradición» planteada *ad usum Delphini*. Así se lanzó al mercado académico la teoría de la acción comunicativa, más tarde la teoría del reconocimiento, y hoy una plétora de variantes de los nuevos aspirantes a herederos. Lo que pervivía aquí de la Teoría Crítica era, en todo caso, poco más que el nombre. La construcción que hizo posible este malabarismo fue una narrativa que presentó la

evolución de esta corriente teórica como una sucesión de distintas generaciones.¹ La ocurrencia resultó ser un filón. Hoy se ha vuelto casi natural hablar de primeras, segundas, terceras o incluso cuartas generaciones de la Teoría Crítica. Pero esa forma de abordar la evolución de esta corriente teórica es más bien una mistificación. La alusión a los «relevos generacionales» parece dispensar de la necesidad de esclarecer en qué medida los planteamientos teóricos de las distintas «generaciones» pueden reivindicar algún tipo de denominador común. En todo caso, como ya advirtiera Horkheimer (329), lo que ese relato garantiza es que el presente siempre triunfa.

En consecuencia, la relación de los autoproclamados herederos con los autores «clásicos» de la Teoría Crítica ha estado bajo el signo de la ambivalencia. Por una parte, figuras como Adorno, Marcuse, Horkheimer o Benjamin gozan aún hoy de un notable prestigio. Sus planteamientos no han dejado de suscitar el interés de varias generaciones de estudiantes e investigadores, y aún atraen la atención pública en los distintos aniversarios y efemérides. Por eso su legado es codiciado. Pero la voluntad de preservar la etiqueta de la «Teoría Crítica» y a la vez presentarse como su versión actual exige equilibrios a menudo complicados.² Pues, a la vez que sus nombres otorgan visibilidad y prestigio, también implican posiciones teóricas y políticas que muchos consideran un lastre. Una estrategia común a la hora de resolver el aprieto ha sido la combinación del homenaje oficial con la *damnatio memoriae*. Por poner solo un ejemplo, los congresos sobre Adorno celebrados en Frankfurt con motivo de su 80 aniversario y del centenario de su nacimiento fueron verdaderas tentativas de darlo por amortizado y enterrar de una vez por todas su legado. Se diría que, para algunos, el tono de autores como Adorno, Marcuse o Benjamin resultaba incluso incómodo. En efecto, los autoproclamados herederos no han sabido muy bien qué hacer con la centralidad que en sus planteamientos tenía el pensamiento dialéctico, la reivindicación del materialismo, la experimentación teórica, la crítica radical del capitalismo o la importancia de la estética y la crítica cultural. En lugar de ello, preferían dialogar con el pragmatismo, o con un psicoanálisis vaciado de metapsicología, y elevaban el Estado de bienestar a horizonte normativo insuperable de racionalización de la vida en sociedad (Safatle 36). Desde luego, nada de eso era compatible con los planteamientos teóricos y políticos que habían

1 Para algunas críticas de esta narrativa, cfr. Claussen; Maiso 131-221; Steinert 152-211; y Zamora, «Actualidad de la Teoría Crítica» y «Teoría Crítica».

2 Poco después de que Axel Honneth asumiera la dirección del Instituto de Investigación Social en 2001, se pusieron en marcha una serie de iniciativas para subrayar una continuidad puramente nominal con los «clásicos» de la Teoría Crítica. Los nombres de la nueva revista y de la nueva colección editorial, fundadas en 2002 y 2004 respectivamente, aludían a los títulos de las que en su día iniciaron Horkheimer y Adorno; del mismo modo, en 2002 se instauró la celebración anual de un ciclo de conferencias que llevan el nombre de Adorno, se anuncian con su foto y se declaran pensadas para honrar su memoria, pese a que no guardan ninguna relación directa con su pensamiento. Hasta hace bien poco, la presencia de la Teoría Crítica «clásica» en el Instituto se reducía básicamente a eso. Lo que allí se promovía era la teoría del reconocimiento. Sin duda, el programa de trabajo que recientemente ha presentado el Instituto supone una cierta ruptura en este sentido, apuntando en direcciones más prometedoras (Institut für Sozialforschung). El tiempo dirá si esa iniciativa logra plantear un diálogo vivo entre las contribuciones de la Teoría Crítica clásica y las urgencias que hoy plantea un capitalismo que afronta crisis cada vez más severas sin ninguna perspectiva de estabilización a la vista.

perfilado los rasgos distintivos de la Teoría Crítica «clásica».³ En todo caso, parece claro que, si puede hablarse de algún tipo de continuidad en la Teoría Crítica, esta habrá de probarse en la tentativa de dar continuidad a los impulsos teóricos y políticos, los modos de proceder y los intereses que guían la propia producción.

En este sentido, el interés vivo en esta corriente teórica va mucho más allá de sus autoproclamados herederos. Por fortuna, cada vez resulta más claro que no hace falta haber pasado por sus enclaves institucionales en Frankfurt o Berlín para mantener una relación productiva con la Teoría Crítica. Por poner solo un ejemplo, en Brasil Roberto Schwarz lleva décadas desarrollando una línea de trabajo propio que conecta con los intereses de Adorno y Benjamin, así como con ciertos elementos de Lukács, que no solo atiende a la persistente relevancia de sus contribuciones –en este caso para el análisis literario y su dimensión política–, sino también a cómo hacerlas fructíferas desde las circunstancias históricas concretas de un país semiperiférico del Sur global. En todo caso, las tentativas de dialogar con el legado de la Teoría Crítica, recibir sus contribuciones, y hacerlas fecundas para abordar problemas contemporáneos son múltiples y variadas. Pese a todas las controversias respecto a la herencia de este proyecto teórico y a las tentativas de declararlo obsoleto, lo cierto es que en las últimas dos décadas el interés por los representantes «clásicos» de la Teoría Crítica –y quizá especialmente por Adorno– no ha hecho más que ganar terreno. Hoy la vitalidad de esta corriente de pensamiento no viene tanto de quienes se proclaman sus «representantes oficiales», sino de una miríada de trabajos, publicaciones e iniciativas que, desde diferentes puntos del globo, están alumbrando nuevas vías de conectar con sus impulsos teóricos y políticos, más allá de ambiciones de ortodoxia y de los afanes por acumular capital académico y relacional. También en el ámbito español y latinoamericano.⁴ Este renovado interés por la Teoría Crítica «clásica» hoy no puede extrañar a nadie, teniendo en cuenta la candente actualidad de algunos de sus temas de trabajo más destacados: el regreso del autoritarismo, las transformaciones de la industria cultural, las crisis del capitalismo, la erosión de la psique o las mutaciones de la experiencia. Allí donde se quiere abordar cómo la objetividad social moldea la constitución y las vidas de los individuos, las contribuciones de la Teoría Crítica siguen siendo insoslayables. Sus claves de análisis siguen siendo cruciales para abordar las transformaciones de las lógicas de la dominación social, las posibilidades de articular formas de resistencia, o las transformaciones de una crítica cultural que no pierde de vista su arraigo en los procesos sociales objetivos del capitalismo desarrollado.

3 Para una crítica de las derivas políticas de las nuevas formulaciones de la teoría crítica, especialmente de la teoría del reconocimiento, cfr. Safatle 36-42; y Thompson.

4 En este sentido han surgido diferentes grupos de trabajo, al menos en Argentina, Brasil, España y México. Las contribuciones reunidas en este dossier surgen también de esos contextos. Por su parte, la revista *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, activa desde 2009, ha publicado quince monográficos sobre diferentes temas relacionados con la historia y la actualidad de la Teoría Crítica, y actualmente prepara otros dos. En ella se hace balance de las contribuciones de esta corriente teórica, que van desde la estética hasta las relaciones de género y la sexualidad, desde la relación con la crítica de la economía política hasta sus análisis de los procesos de subjetivación.

El conjunto de textos reunidos en este dossier se inscribe en este contexto de renovada vitalidad de esta tradición teórica. Partiendo de que la Teoría Crítica ha de formularse siempre en presente, se propone en primer lugar ofrecer una serie de perspectivas para revisar su legado. Con este propósito se ha reunido a un elenco de autoras y autores procedentes de América Latina y España que figuran entre las y los más destacados en el campo de la Teoría Crítica hoy. Aun recogiendo a autores/as en distintas fases de sus respectivas trayectorias, se han priorizado las voces relativamente jóvenes que están abriendo nuevas vías de trabajo en esta tradición de pensamiento. De acuerdo con ello, los artículos que componen el dossier aspiran a poner en el centro, ante todo, algunos de los aspectos de la Teoría Crítica que han sido soslayados por quienes se han presentado como sus continuadores institucionales. Entre dichos aspectos destacan el concepto de dialéctica y de no-identidad, la noción de contradicción, el vínculo con la crítica de la economía política, así como la relación entre su análisis de la familia y los cambios en las formas de subjetivación que resultan de las transformaciones del capitalismo. Pero, asimismo, cobran voz la centralidad que el arte, la estética, la música y la literatura –en particular Proust– tienen para la Teoría Crítica, también en un sentido político, así como su búsqueda de modelos alternativos de experiencia e interpretación. Sin olvidar las tentativas de sondear la vigencia de conceptos tan medulares como los de crítica y utopía. El texto que cierra el dossier aspira no solo a revisar las contribuciones de esta tradición teórica, sino a abordar desde ellas la relación entre fascismo y cultura desde una perspectiva propia del Sur global. Aunque una publicación de estas características no puede aspirar a la exhaustividad, las contribuciones aquí reunidas ofrecen una panorámica de los impulsos vivos que siguen emanando de la Teoría Crítica, abordando cuestiones de la máxima relevancia a la hora de hacer balance de su historia y su actualidad. Ojalá su lectura pueda ser provechosa.

Referencias

- Claussen, Detlev. «Kann Kritische Theorie vererbt werden?». *Arbeit und Utopie. Oskar Negt zum 70. Geburtstag*, editado por Tatjana Freytag y Marcus Havel. Humanities Online, 2004, pp. 271-285.
- Horkheimer, Max. *Dämmerung. Gesammelte Schriften*, vol. 2. Fischer, 1988, pp. 309-452. Institut für Sozialforschung. *100 años IfS. Perspectivas. Working Paper #20*. Institut für Sozialforschung, 2023.
- Maiso, Jordi. *Elementos para la reapropiación de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Safatle, Vladimir. *Dar cuerpo a lo imposible. El sentido de la dialéctica a partir de Theodor W. Adorno*. Prometeo, 2022.
- Steinert, Heinz. *Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis*. Westfälisches Dampfboot, 2007.

Thompson, Michael J. *The Domestication of Critical Theory*. Rowman & Littlefield International, 2016.

Zamora, José Antonio. «Actualidad de la Teoría Crítica». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 1, 2009, pp. 183-189.

——. «Teoría Crítica. Reflexiones en torno a su (in)actualidad». *Diálogo filosófico*, nº 108, 2020, pp. 361-386.

«Dialéctica» en la *Dialéctica de la Ilustración*

«Dialectics» in the *Dialectics of Enlightenment*

José A. Zamora
Instituto de Filosofía - CSIC
joseantonio.zamora@cchs.csic.es

Enviado: 19 septiembre 2024 | **Aceptado:** 24 septiembre 2024

Resumen

La *Dialéctica de la Ilustración* se encuentra en el epicentro de todas las disputas en torno a la Teoría Crítica. Para la mayoría de sus intérpretes es el reflejo de un estado de ánimo provocado por el fascismo, la II Guerra y el genocidio. Una manifestación de filosofía negativa de la historia que solo tuvo sentido como provocación, pero ya no nos sirve para interpretar ni aquel momento ni el presente. ¿Es posible retornar a esta obra con provecho? En este artículo se analiza el concepto de dialéctica que encontramos en el título. Cómo se llegó a él y cuál es su verdadero significado. Con ello se ofrece una contribución que ayude a resolver algunos de los malentendidos que todavía existen sobre esta obra clave del siglo xx.

Palabras clave: Teoría Crítica, dialéctica, dominación, protohistoria, memoria.

Abstract

The *Dialectic of Enlightenment* is at the epicenter of all debates surrounding critical theory. For most of its interpreters, it is the expression of a state of mind provoked by fascism, the Second World War and genocide. A manifestation of a negative philosophy of history, which only made sense as a provocation, but no longer serves to interpret the past or the present. Is it possible to return to this work with benefit? This article analyses the concept of dialectics, which we find in the title. How it came about and what its actual meaning is. In doing so, it contributes that helps to clear up some of the misunderstandings that still exist with regard to this key work of the twentieth century.

Keywords: Critical Theory, dialectics, domination, proto-history, memory.

1. Un libro sobre la dialéctica: consideraciones preliminares

Pasados ochenta años desde la publicación de la primera edición ciclostilada sigue estando viva la discusión sobre el verdadero carácter de esta obra que como pocas otras reacciona a las catástrofes del siglo xx –genocidio y II Guerra– en una simultaneidad asombrosa (Schmid Noerr y Ziege),¹ algo que ni sus más decididos críticos niegan. Si para unos intérpretes supone una transformación radical de la teoría crítica: de una teoría social que pretende dar cuenta de la no realización de la revolución desde las claves del marxismo crítico occidental a una filosofía negativa de la civilización fracasada (Wiggershaus 391), para otros se trata de una obra que intenta analizar críticamente la autodestrucción de la sociedad liberal moderna en la primera mitad del siglo xx y, por tanto, que está centrada en una interpretación del presente (Stoetzler). La crítica del capitalismo y la crítica de la civilización no se sustituyen, no son alternativas, no pueden analizarse desde la figura del vuelco, sino que están imbricadas y se refuerzan mutuamente.

No se puede negar que buena parte de aquellos que defienden la significación actual de la teoría crítica y pretenden actualizarla parecen estar de acuerdo en que si algo resulta insalvable de su legado es precisamente la *Dialéctica de la Ilustración* (*DI*) (Wallat 85-111), uno de los libros más tenebrosos del siglo xx, a decir de J. Habermas («Verschlingung von Mythos und Aufklärung» 405), y esto independiente de que ese veredicto sirva de base para reivindicar la posibilidad de actualizar de algún modo el programa de «materialismo interdisciplinar» anterior a la *DI* bajo un nuevo paradigma (Habermas, *Teoría de la acción comunicativa* 492 y ss.) o para purificar la obra madura de Adorno de toda contaminación con la filosofía de la historia (Thyen 65-109). En un amplio espectro de interpretaciones, por otro lado muy diversas, parece existir un punto de consenso: el intento de enfrentarse a la barbarie de la II Guerra, el fascismo y el genocidio perpetrado por los nacionalsocialistas habría llevado a sus autores a situarla en el horizonte más abarcador de la historia universal o, incluso, en un horizonte antropológico, abandonando o alterando sustancialmente el marco de la crítica de la economía política que había servido de referente a la teoría crítica hasta ese momento (Schmid Noerr, «Zum werk- und zeitgeschichtlichen Hintergrund» 41). No voy a ofrecer aquí una nueva reconstrucción ni una revisión de los interminables debates sobre el carácter de esta obra y su encaje en la evolución teórica de sus autores o sobre si estas interpretaciones le hacen justicia o no (cf. Zamora, *Th. W. Adorno* 125-185; «Society and History» y «Th. W. Adorno: Filosofía frente a la catástrofe»; Maiso, *Desde la vida dañada* 109 y ss.). Más bien pretendo centrarme en el concepto de «dialéctica» que opera en ella, porque considero que puede ser

1 Las citas de obras traducidas al castellano se han cotejado con la versión original y pueden variar en algún caso del tenor literal en la obra citada.

una contribución esclarecedora para una lectura apropiada de la *DI*² y quizás para reivindicar su actualidad.

A pesar de que la primera edición de 1944 llevara el escueto título de *Fragmentos filosóficos*, la edición posterior de 1947 en la editorial holandesa Querido apareció con el título definitivo de *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos (DI)*.³ El nuevo título concedía un protagonismo incuestionable al concepto de «dialéctica» y vinculaba la obra con unos de los proyectos largamente perseguidos por Max Horkheimer en el marco de los trabajos planificados en el IIS. En el Memorando [Idea, actividad y programa del Instituto de Investigación Social] de 1938, Horkheimer se refiere a él como un libro sobre «Una lógica dialéctica» (*Nachgelassene Schriften 1931-1949* 156), que debería estar concluido en el plazo de dos años. Lo describe como una «doctrina material de las categorías», en concreto, nombra «causalidad», «tendencia», «progreso», «ley», «necesidad», «libertad», «clase», «cultura», «valor», «ideología» y «dialéctica». Determinar el contenido de estas categorías solo es posible, según Horkheimer, «en una relación precisa con los procesos históricos del presente» (157). Esta determinación refleja cabalmente la motivación genuina de la *DI*, pero lo que inicialmente tenía en mente el director del IIS debía involucrar a buena parte de sus miembros y reflejar las discusiones sobre «ciencia y crisis», sobre el «método de Marx», sobre «capitalismo monopolista», sobre «positivismo y dialéctica materialista», sobre «antisemitismo», etc. desarrolladas en el Instituto en los años 1930 y recogidas en el vol. 12 de los *Gesammelte Schriften* de M. Horkheimer. Evidentemente esa «gran obra sobre teoría crítica de las ciencias sociales» (Horkheimer, *Briefwechsel 1937-1940* 490) no llegó a realizarse. En qué medida la *DI* sella el fracaso del proyecto inicial (cf. T. Müller 231 y ss.) o incorpora a él nuevos impulsos teóricos aportados por Adorno será lo primero que conviene dilucidar. Y para ello voy a realizar un análisis de los esfuerzos teóricos en torno al concepto de dialéctica que precedieron a la obra y que están vinculados a la «vuelta a Marx» en el así llamado marxismo occidental. Solo a partir de este análisis es posible entender en qué sentido habla la *DI* de «dialéctica».

2. «Capital» e historia (K. Marx)

La teoría de la historia de Marx está bajo sospecha de ser un último resto de metafísica hegeliana, de la que no supo o pudo desprenderse, por más que pretendiera poner «sobre los pies» la dialéctica idealista, o quizás por ello. La imputación de estar atrapado

2 G. Schmid Noerr y E.-M. Ziege ven en la especificidad del pensamiento dialéctico la razón más importante por la que la *DI* se ha visto expuesta a interpretaciones erróneas y a malentendidos (5).

3 La expresión «Dialéctica de la Ilustración» aparece por primera vez en una carta de Th. W. Adorno a M. Horkheimer de 10/11/1941, en la que le da cuenta de sus impresiones de la lectura del libro de G. Gorer sobre el Marqués de Sade. Adorno la utiliza en esa ocasión como sinónimo de dialéctica de cultura y barbarie (Horkheimer, *Briefwechsel 1941-1948* 211), pero también sugiere el 'antisemitismo' como primer punto de cristalización del libro.

en las trampas de la filosofía de la historia es bien conocida y está muy extendida. El punto de vista especulativo se ve reflejado en un conjunto de figuras argumentativas fácilmente identificables: concebir la historia como una totalidad que puede ser observada desde un punto culminante que abre la perspectiva de un saber omnicomprensivo; concebir la historia como un proceso teleológico con una orientación inmanente hacia una meta prefijada; integrar la negatividad en un progreso imparable hacia lo mejor y reducirla a momento que contribuye a alcanzar un final; identificar a un sujeto (privilegiado) del proceso histórico llamado a realizar la idea (universal); etc. (cf. Heinrich, Reichelt). Desde los albores de la filosofía de la historia en la Ilustración estas son las figuras argumentativas que, con variaciones, han caracterizado el pensamiento de la historia hegemónico en la modernidad. Marx sería, pues, un representante más de ese pensamiento hegemónico. Uno de los textos de referencia de esta concepción de la historia que sirvió de base a la formulación del Materialismo Histórico (Engels) lo encontramos en el prólogo a la *Contribución a la crítica de la Economía Política* (3 y s.). No cabe duda de que existen un conjunto de pasajes como estos a lo largo de toda la obra de Marx que dan soporte a una interpretación positivista de la lógica del capital. Esta no sería más que un «reflejo» del proceso objetivo de la realidad. De esta manera, denuncian los críticos del Materialismo Histórico, se produce en el marxismo vulgar un vuelco de la crítica de la economía política en economía afirmativa (cf. Backhaus).

Si, a pesar de los numerosos pasajes en toda la obra de Marx que apuntan en esta dirección, hay motivos de controversia en torno a su teoría de la historia, es porque la aportación de Marx no se agota en esta representación de la evolución histórica claramente contaminada de filosofía de la historia. En realidad, el sistema de la economía burguesa que podríamos llamar fáctico solo puede ser analizado y comprendido a través de una crítica de las categorías económicas de las teorías burguesas del capitalismo. Lejos de una ontologización de la dialéctica, Marx desentraña las contradicciones de la realidad social a través del desvelamiento de las contradicciones entre las premisas de la economía burguesa y la realidad que pretenden reflejar en sus teorías. Al respecto, también son significativas las críticas del propio Marx al pensamiento especulativo sobre la historia y a la pretensión de ofrecer una filosofía de la historia universal. Lo que parece central en la aportación de Marx es su teoría de la formación social capitalista como un modo de producción histórico, es decir, no natural. La crítica de la economía política analiza esa formación social como una organización consciente-inconsciente de la producción social y, por tanto, pseudo-natural (*naturwüchsig*). Al mismo tiempo, esa crítica ofrece la clave para la comprensión de los procesos históricos (contingentes) que han hecho posible la constitución de ese modo de producción específico (por ejemplo, la llamada acumulación primitiva) y aquellos procesos (necesarios) bajo la ley de acumulación que generan las condiciones de su posible superación (tendencia a la caída de las tasas de beneficio, crisis periódicas, pauperización, etc.). En definitiva, este análisis subraya el carácter histórico del modo de producción capitalista: «Los economistas no conciben el capital como una relación. No pueden hacerlo, sin tener que concebirlo al

mismo tiempo como una forma de producción históricamente transitoria, relativa y no absoluta» (Marx, *Teorías sobre la plusvalía* 243).

Sin embargo, en relación con la condición de posibilidad histórica fundamental para la constitución del modo de producción capitalista –la existencia del «asalariado libre» que vende su fuerza de trabajo en el mercado– Marx realiza una consideración que resulta sumamente relevante para lo que veremos más adelante en los autores de la Teoría Crítica: «esa condición histórica singular encierra *una historia universal*» (*El Capital I/1* 184 [énfasis mío]). ¿De qué modo está presente la «historia universal» en esa condición singular, condición detrás de la que se esconde la violencia de la acumulación primitiva y de la acumulación ordinaria? ¿Cómo se debe interpretar esta historia universal en el desentrañamiento crítico del presente capitalista? De un presente, no lo olvidemos, generado con violencia y que se reproduce con violencia. El estudio por parte de Marx de la historiografía de su tiempo, la incorporación de pasajes historiográficos en sus obras sistemáticas o, incluso, la elaboración de algunos escritos que podríamos llamar históricos muestran los vínculos con la historiografía (crítica) de su tiempo y qué sentido daba Marx al concepto de «historia universal» (cf. Krätke). Pero aquí encontramos también su límite. Y no por falta de conciencia de la violencia acumulada en dicha historia. La historiografía burguesa, incluso la crítica o científica, aquella que rechaza la filosofía de la historia como metafísica inaceptable, que pretende trabajar con los datos y construir desde ellos categorías generales, no deja de responder en la esquematización de esos datos a un modelo que podríamos llamar progresivo-sacrificial, al que Marx no es inmune (cf. Zamora, «La provocación de las víctimas» 115-119).

Para Marx, el progreso civilizatorio y el dominio de la naturaleza no solo son condiciones de posibilidad de la constitución del «sujeto automático» volcado en la acumulación de valor abstracto, sino que la socialización abstracta de la sociedad productora de mercancías constituye un progreso fabuloso frente a todas las formas de socialidad precedentes, todavía atrapadas en el orden natural o mítico. El fetiche de la mercancía representaría un avance colosal frente a las formas mágicas o religiosas de fetichización de las relaciones sociales y con la naturaleza. En el fetichismo de la mercancía está incoada la posibilidad de la emancipación final. Pero bajo esta forma de interpretar la historia el automatismo destructivo del valor amenaza con ser presentado como un automatismo emancipador, como de facto ocurrió en el Materialismo Histórico.

3. Dialéctica materialista vs. dialéctica idealista (M. Horkheimer)

En las elaboraciones teóricas de la Segunda Internacional, la Socialdemocracia y el Marxismo-Leninismo la dialéctica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción se había convertido en una especie de «soteriología mecánico-causal» que, a través del aumento de la composición orgánica del capital, conduciría inevitablemente

a una crisis definitiva de la valorización y al colapso del capitalismo (Voller 91). Dicha crisis sería el momento en el que la otra dialéctica, la del amo y el esclavo, la de capital y trabajo, la de poseedores de los medios de producción y asalariados, se haría efectiva como superación revolucionaria de la sociedad de clases, como final de la prehistoria y comienzo de una historia de la humanidad por fin desarrollada de modo racional y planificado. La conciencia del proletariado, por así decirlo, el elemento subjetivo de esa superación revolucionaria, se veía como el reflejo de las condiciones objetivas que marcaban el curso implacable de la historia. No olvidemos que el propio Marx había afirmado en *El Capital* que el modo de producción capitalista genera «con la necesidad de un proceso natural su propia negación» (III/1 258). La dialéctica era vista como la «ley» que rige ese proceso y que abarca naturaleza e historia.

Esta expectativa empieza a resquebrajarse con el fracaso de la revolución en Occidente tras la I Guerra y se desmorona completamente con el estalinismo y el triunfo de los movimientos fascistas y autoritarios. En buena medida, lo que ha venido a llamarse marxismo occidental cristaliza como un conjunto de intentos de ofrecer una reflexión sistemática sobre el incumplimiento de las expectativas revolucionarias y sobre la transformación de las fuerzas productivas no en una palanca de cambio de las relaciones de producción, sino en fuerzas de destrucción masiva que desbordan al sujeto llamado a controlarlas y socializarlas (Anderson 56 y s.). Las dos guerras de carácter industrial de la era capitalista ponían de manifiesto que el «desencadenamiento» de las fuerzas productivas no estaba guiado por ninguna secreta teleología hacia la liberación y ya no podía ser identificado con la idea de progreso o, más bien, que la idea misma de progreso se veía radicalmente comprometida por los efectos destructivos de esas fuerzas desencadenadas. Tampoco la lucha de clases estaba dirigida por ninguna teleología similar a trascender la relación social «capital», sino que podía ser controlada e integrada en ella, y lo era de hecho.⁴

La renovación del marxismo a la que obligaba la evolución de los acontecimientos en el Este y en el Oeste se enfrentaba a una reelaboración de múltiples cuestiones teóricas: del concepto de objetividad científica y de crítica de las ideologías (sujeto-objeto, ser social y teoría, mediación social del conocimiento), de la superación del dualismo gnoseológico (empirismo ingenuo) y del conocimiento parcelado y fragmentado (totalidad), de la relación teoría-praxis: conciencia que conoce y praxis transformadora, papel del proletariado, su conciencia y su relación con el Materialismo Histórico, la cuestión de la organización y el partido. Estas cuestiones recorren todos los escritos programáticos de Horkheimer de los años 1930, así como los esfuerzos teóricos de autores como K. Korsch o G. Lukács y el círculo teórico del IIS. En todo esto no conviene olvidar que la «vuelta a Marx» se articula en este círculo en torno al concepto de dialéctica y a su verdadero significado. La obra de referencia para todos ellos lleva el subtítulo de «Estudios sobre dialéctica marxista» (Lukács). El capítulo sobre el

4 Cf. el conocido aforismo de Horkheimer «La impotencia de la clase obrera en Alemania» (*Ocaso* 85).

fetichismo de la mercancía en el primer tomo de *El Capital* adquiere al respecto una enorme relevancia y una nueva centralidad. Los marxistas críticos ya no interpretan las imágenes y metáforas empleadas por Marx como lo hacía el socialismo llamado científico, como categorías económicas, sino como parte esencial de una crítica dialéctica del capitalismo, esto es, de una crítica dialéctica de las ideologías. De ahí que la cuestión de la dialéctica acapare toda la atención.

Ya he señalado en otras ocasiones que el camino seguido por Horkheimer para elaborar un concepto de dialéctica materialista se distancia en puntos decisivos del marxismo hegeliano de G. Lukács (cf. Zamora, *Krise, Kritik, Erinnerung* 179 y ss.; y *Th. W. Adorno* 133 y ss.; cf. también Jay 197 y ss.; Puzone 244 y ss.) y no solo de la concepción positivista y afirmativa de las leyes de la historia y de la lógica economicista del desarrollo en el marxismo ortodoxo («[Notizen zur *Dämmerung*]» 223). Más bien intenta establecer una conexión entre la dialéctica como metateoría autorreflexiva del nexo histórico entre sociedad, praxis y conocimiento, y la dialéctica como vínculo metodológico entre la reflexión filosófica y la investigación social empírica. De ahí que subraye el carácter inconcluso del conocimiento, la no identidad tanto de sujeto y objeto como de teoría y praxis, sin dejar de tener en cuenta por ello su conexión (cf. Horkheimer, «Materialismo y metafísica» 70 y s.). De ahí también que rechace la identificación de realidad y razón, presupuesta por todas las formas de pensamiento de la totalidad y la identidad, que terminan transfigurando y justificando el sufrimiento producido socialmente.

El programa de dialéctica materialista formulado por Horkheimer se distancia asimismo de un modelo deductivo y rígido de la dialéctica entre base y superestructura y, por tanto, del concepto de mediación de los individuos y de la cultura por la totalidad social propio de ese modelo. La importancia concedida a la psicología social y la teoría de la cultura son reflejo de ese distanciamiento, que también se mantiene frente a la reformulación del concepto de mediación sujeto-objeto en el marxismo hegeliano de Lukács. Para Horkheimer se trata más bien de perseguir en análisis concretos las estructuras y las dinámicas de la objetividad social hasta su procesamiento psíquico-libidinal, así como hasta su expresión en las figuras específicas de las prácticas, las instituciones y las producciones culturales. Los procesos de subjetivación y la interiorización de la coacción social adquieren en este análisis máxima relevancia. A través de la exploración de la dialéctica de la libertad en la sociedad burguesa es posible hacerse cargo de su imbricación con la coacción y dar cuenta de su vínculo intrínseco con la internalización de la dominación como constitutivo de la subjetivación en el capitalismo. Una exploración que también resulta fundamental para explicar el aumento del autoritarismo (cf. Horkheimer, «Autoridad y familia») y, como veremos, para afrontar el fenómeno del antisemitismo. Por medio de la dialéctica materialista se pretende desentrañar y sacar a la luz el potencial regresivo del movimiento de liberación burgués (cf. Horkheimer, «Egoísmo y movimiento liberador») que afecta al conjunto de la sociedad.

Pero la crítica del materialismo metafísico, de la identidad sujeto-objeto y de la filosofía de la historia hegeliano marxista constituye uno de los dos frentes en el proceso de formación de la dialéctica materialista, el otro es la crítica de la especialización en el aparato científico burgués y su reducción a constatación y registro de hechos. La investigación científica especializada fracasa ante el problema del proceso social global, y esto debe ser sometido a crítica. Dado que la miseria actual está vinculada a la estructura social, no es posible renunciar a su conocimiento teórico y darse por satisfecho con una descripción de los hechos. Es necesario conocer las estructuras y tendencias dinámicas supraindividuales, evitando afirmar una visión acabada de la totalidad. La dialéctica materialista solo puede ser una dialéctica concreta y abierta: «En el materialismo la dialéctica no se considera acabada» (Horkheimer, «Zum Problem der Wahrheit» 291).

Pero ¿cómo conocer el proceso social global? ¿Cómo dar cuenta de las estructuras y tendencias supraindividuales? Ciertamente, en cuanto abstracciones, el capitalismo, la forma mercancía o el valor no pueden «constatarse» en los fenómenos aislados y concretos, ya que estos nunca son directamente la totalidad, sino que se encuentran en una relación con ella, relación de lo abstracto y lo concreto que la dialéctica debe determinar de modo concreto en cada caso, y esto ya es así en Marx (cf. Sgro 209). No se puede abarcar conceptualmente el capitalismo en cuanto totalidad social. Esta se desintegra ante el aparato científico constreñido a constatar aquello que está dado positivamente y es empíricamente experimentable. Así pues, la dialéctica materialista ha de encontrar una alternativa tanto a la dialéctica idealista como al positivismo científicista. Y Marx es una referencia obligada para dar cumplimiento a este propósito. Aquello que fascina de Marx a los marxistas críticos no es tanto la aplicabilidad de leyes supuestamente constatables por medio de una ciencia de la historia cuanto la manera en que este consigue representar críticamente una totalidad que se oculta y se sustrae a la evidencia empírica en los fenómenos que ella determina, y de hacerlo en y a través de los fenómenos mismos. Este planteamiento es el que guía la vuelta a Marx.

Con todo, la dialéctica materialista no es una cuestión puramente teórica: tanto el material empírico como el sujeto que conoce están mediados por la praxis social. Los criterios epistemológicos de la dialéctica materialista están definidos por la situación histórica y la praxis emancipadora anclada en ella, sin que exista entre teoría y praxis una «armonía prestablecida» (Horkheimer, «Zum Problem der Wahrheit» 303). Se puede decir que la dimensión práctica tiene un fundamento intrateórico: «La teoría es una trama de conocimientos que se basa en una praxis determinada» (Horkheimer, «Materialismo y moral» 158). Por eso la dialéctica trata de revelar las contradicciones existentes y la posibilidad de superarlas en la práctica, y no puede prescindir de los sujetos de la praxis emancipadora. Estos aportan al proceso cognitivo su interés por unas condiciones de vida racionales, que no es una mera proyección, sino que está anclado en la situación negativa de la sociedad: la exclusión de un número cada vez mayor de personas «de la felicidad que es posible si tenemos en cuenta la riqueza general de las fuerzas económicas» («Materialismo y metafísica» 97).

Este vínculo de la teoría con el interés emancipador no quiere decir subordinación ni identificación de la teoría con el éxito práctico. La dialéctica materialista es una figura de autorreflexividad crítica de la praxis emancipadora, y por esa razón no puede sustituirla ni desaparecer en ella. Pero esto quiere decir también que la relación teoría-praxis se transforma con la experiencia histórica. «Sin renunciar a los conocimientos que contienen, todas las teorías deben readaptarse constantemente a la realidad reflexionando sobre sus propios presupuestos y sobre los elementos de desarrollo del objeto» (Horkheimer, «Zur Bergsons Matephysik der Zeit» 244). Lo que esto significa para la teoría crítica a la luz de los acontecimientos a finales de los años 1930 ya ha sido descrito con todo lujo de detalles. Limitarse a señalar un alejamiento sin más respecto a la praxis resulta, sin embargo, claramente insuficiente. El abandono de toda seguridad en una teleología implícita en las contradicciones sistémicas en favor de una exploración de tendencias abiertas y sujetas a las luchas históricas concretas no dejaba margen a muchas esperanzas a la vista de las «tendencias» dominantes (cf. Horkheimer, «Zum Problem der Wahrheit» 304). La tensión entre la afirmación de un vínculo necesario con la praxis emancipadora y la constatación de su ausencia en un momento histórico concreto no se resuelve en la teoría crítica mediante un salto especulativo apoyado en una metafísica de la historia, sino que se articula como desgarró que afecta a la teoría misma y del que esta debe dar cuenta reflexivamente.

Quizás el texto programático de Horkheimer que cierra esta etapa y pretende fijar su posición teórica –«Teoría tradicional y teoría crítica» de 1937– sea por encima de todo la expresión de ese desgarró que le lleva a oscilar entre afirmaciones sobre el proceso social global que buscan anclar la praxis emancipadora en las dinámicas contradictorias objetivas del desarrollo histórico, incluso en la dinámica inmanente al trabajo humano, y otras afirmaciones que ven en la autonomía de la teoría la única posibilidad que queda de combatir la conciencia cosificada que se extiende por doquier. Este planteamiento revela en cierto modo una «aporía diabólica», pero se trata de una aporía que refleja la realidad sin enmascararla y que, por esa razón, «no puede despacharse como una incapacidad subjetiva o una huida esteticista de la práctica» (Wallat 82 y s.). ¿Cómo mantener una dialéctica materialista de la praxis emancipadora cuando dicha praxis se ausenta? Por un lado, Horkheimer sigue insistiendo en la no identidad de la teoría crítica y la conciencia del proletariado y habla de «interacción» y «tensión» entre ambas. Por otro lado, mantiene la necesidad de la conexión entre teoría y práctica emancipadora si es que se quiere conocer la totalidad contradictoria como tal y explicar su negatividad y la posibilidad de su transformación. Sin embargo, ante una clausura cada vez mayor del horizonte emancipador, esta explicación se confía en última instancia a una teoría que mantenga su distancia crítica frente al curso de la historia y la integración social casi universal. La tragedia de este intento de fundamentación y de resistencia a la vista del curso fáctico de los acontecimientos es claramente reconocible en el texto que Horkheimer publica como Apéndice a «Teoría tradicional y teoría crítica» después de una discusión interna del

IIS y que, a falta de mejores argumentos, termina conformándose con una figura de fundamentación antropológica:

Mientras que el pensamiento no haya vencido definitivamente, no puede sentirse seguro a la sombra de ningún poder. Exige independencia. Aunque sus conceptos provenientes de movimientos sociales suenen hoy vacíos, porque no hay nada tras ellos más que sus perseguidores, a pesar de todo, la verdad terminará revelándose; pues el objetivo de una sociedad racional, que hoy ciertamente solo parece encontrar cobijo en la fantasía, está inscrito verdaderamente en cada ser humano (Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica* 86 y s.).

4. Constelaciones dialécticas e historia natural (Th. W. Adorno)

Si en algo coincide la formulación de la dialéctica materialista de Horkheimer con los primeros intentos de Th. W. Adorno de dar forma a su propio programa filosófico es en la crítica del concepto de totalidad. El objetivo de la filosofía no puede consistir en interpretar la totalidad del mundo, sino en desentrañarla en lo concreto mediante la «construcción de figuras e imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad» (Adorno, «La actualidad de la filosofía» 306). Esta tarea se puede comparar con dar solución a un enigma colocando esos elementos «en constelaciones cambiantes, o, por decirlo con una expresión menos astrológica y más actual desde el punto de vista científico, en configuraciones experimentales, hasta que se conviertan en una figura que sea legible como respuesta, mientras que la pregunta desaparece» (306).

Como es bien sabido, este programa de pensamiento y escritura que define la tarea de la filosofía como interpretación (*Deutung*) está inspirado en Walter Benjamin y en el prólogo al libro sobre *Drama barroco alemán*. La idea de un pensamiento en constelaciones acompañará a Adorno a lo largo de todo su periplo intelectual y juega un papel clave en su confrontación con la dialéctica idealista. Constelación y parataxis no son lo contrario de la dialéctica, sino su prolongación y corrección. Contribuyen a detener el movimiento que subsume y traiciona lo concreto. A través de la puesta en relación de los conceptos, la constelación ofrece tanto el movimiento como su detención. Solo relacionando los conceptos individuales entre sí y con el objeto se respeta la singularidad del objeto como tal, que no queda reducido a mero material indiferente que se consume en el camino hacia algo otro, ya sea el siguiente concepto genérico o incluso el espíritu absoluto. Su presupuesto es la imposibilidad de una reconstrucción científico-filosófica del mundo burgués-capitalista reducido a un montón de escombros. Cuando la verdad se identifica con el espíritu absoluto, que es el todo, el contenido de verdad de lo concreto solo puede revelarse interpretándolo como un momento de la totalidad del sistema. Lo negativo se legitima entonces como aspecto parcial de un todo que reclama en exclusiva el predicado de racional. Por eso Adorno rechaza la definición hegeliana de ciencia, según la cual los conceptos individuales solo alcanzan

su definición completa a partir de la «totalidad del sistema llevado a término», aunque este rechazo pueda granjear a la filosofía la acusación de convertirse en poesía (Adorno, *Kierkegaard* 10). Para Adorno, el engaño del idealismo no solo consiste en ese

seguir sin poder detenerse, ese tácito reconocimiento del primado de lo universal frente a lo particular [...] que reifica los conceptos, sino también [en] su inhumanidad, que degrada lo particular, apenas captado, a estación de tránsito, para finalmente resignarse demasiado rápidamente con el sufrimiento y la muerte en aras de una reconciliación que solo se produce en la reflexión (*Minima moralia* 79).⁵

A lo largo de los años treinta, Adorno centró sus esfuerzos en desarrollar un concepto de dialéctica que no necesitara referirse positivamente a la identidad y la totalidad. Como se ha señalado repetidamente, su conferencia inaugural posee en relación con este propósito un carácter programático. En ella expone un programa de filosofía como interpretación (*Deutung*), que no es una proyección del sujeto sobre la realidad para dotarla de sentido, sino una especie de «lectura» dialéctica de las figuras enigmáticas de la existencia.⁶

Adorno parte de la crisis del idealismo, que caracteriza como «crisis de la pretensión filosófica de totalidad» («La actualidad de la filosofía» 298). El pensamiento ha perdido el poder de captar la totalidad de la realidad, porque esta realidad desmiente las pretensiones de racionalidad del pensamiento. La comprensión total se convierte así en el distintivo por excelencia del idealismo, independientemente de que el sustrato de la realidad se caracterice como materia o como espíritu. La categoría de «totalidad» posee al respecto un carácter definitorio (cf. Adorno et al. 394 y s.). Mientras que la pregunta por la totalidad expresa la intención del sujeto que conoce de encontrar un sentido tras la apariencia fenoménica, la interpretación materialista se concentra en lo más diminuto, en los elementos no intencionales cuya completa construcción saca a la luz una realidad que no necesita ya de ningún sentido oculto, que incluso lo hace desaparecer. Lo que importa en las imágenes no es la construcción intencional de un significado, sino el hecho de que las disposiciones experimentales cambiantes de esos elementos cristalicen en una constelación «de la que brota la solución» (Adorno, «La actualidad de la filosofía» 306) al enigma de la escritura cifrada bajo la que se presentan. Los mismos elementos que plantean el interrogante proporcionan la respuesta: esta está contenida en el enigma y coincide

5 *Minima moralia* se puede considerar una obra prácticamente coetánea de *Dialéctica de la Ilustración* y ofrece claves importantes para su interpretación. Más tarde, en *Dialéctica negativa*, Adorno llamaría a la micrología el «refugio frente a la totalidad». Hacia ella transita la metafísica, que ya solo sería posible «como constelación legible de lo existente» (372). Cf. Melgado «“Zuflucht vor der Totalität”» y «“Mikrologischer Blick”».

6 Adorno no usa el término «*Interpretation*», sino «*Deutung*». Con ello se distancia de la tradición hermenéutica (W. Dilthey) y se aproxima a la psicoanalítica (cf. Biemüller 34 y ss.). No trata de entender el «sentido» de las objetivaciones históricas, sino de sacar a la luz lo reprimido por medio de un método asociativo cuyo instrumento son las constelaciones (Schmid Noerr, «Den Schmerz wegsprechen» 19). Sobre la crítica de Adorno a la hermenéutica tradicional, cf. U. Müller 78.

con su resolución. La participación de la interpretación en esta respuesta se limita a la composición de los elementos analíticamente aislados.

Adorno define la interpretación como un proceso de «genuina cognición materialista» en oposición a la concepción hermenéutica. Dicho proceso integra tres componentes: una referencia negativa a la historia, la mediación de filosofía y ciencia, y la vinculación del proceso interpretativo con la lógica de la construcción. La referencia a la historia posee un carácter negativo porque la interpretación no pretende revelar un sentido, sino sacar a la luz el sinsentido de lo históricamente dado en su complejidad y negatividad. Filosofía y teoría social coinciden en la crítica de una sociedad que en sus estructuras y en su dinámica institucionaliza y racionaliza lo irracional.

Para llevar a cabo este programa, Adorno no estaba dispuesto a abandonar las categorías del materialismo histórico como «forma mercancía», «ideología», «clase», etc. Sin embargo, las considera modelos (cf. «La actualidad de la filosofía» 311 y s.). Contra toda tentación de ontologizar las categorías materialistas, Adorno busca a tientas un nuevo modo de cognición que, manteniendo la inconmensurabilidad del pensar y del ser, evite tanto el escollo de la afirmación idealista de una ratio autónoma como el de un sociologismo miope. A esto lo llama «imaginación exacta», es decir, una imaginación «que permanece estrictamente dentro del material que le ofrecen las ciencias, y solo en los rasgos más pequeños de su disposición llega más allá de ellas: rasgos, por supuesto, que debe dar originalmente y por sí misma» (312). Esta imaginación no sobrevuela el material hacia regiones más elevadas donde podría desplegarse sin obstáculos. Se detiene en él y se sumerge en él hasta que el material produce lo que no es mero pensamiento: «La productividad del pensamiento solo puede probarse dialécticamente en la concreción histórica» (314).

El término *ars inveniendi*, que Adorno utiliza en este contexto, muestra la inconfundible proximidad de las imágenes dialécticas con las surrealistas. Sus componentes son también elementos de la realidad que se reorganizan por medio de la imaginación hasta hacer estallar el marco de lo meramente existente, como apuntaba L. Aragon: «Cada hombre aguarda el descubrimiento de una imagen que aniquile el Universo entero» (62). También para los surrealistas la realidad se presenta como un criptograma: arroja figuras enigmáticas para las que las imágenes surrealistas son una especie de clave. Estas constituyen «la mayor conciencia posible de lo concreto» (185). Sin embargo, mientras que los surrealistas se preocupan sobre todo por abrir nuevos horizontes a la experiencia del sujeto, Adorno subraya el carácter histórico objetivo de los elementos de la realidad que se reúnen en constelaciones en las imágenes dialécticas. Con ello pretende subrayar que las imágenes no son un mero producto de la conciencia o del subconsciente, del mismo modo que hacer saltar por los aires lo puramente existente no significa simplemente un cambio o una desregulación de la experiencia subjetiva.

Pero es ante todo la dialéctica inherente a la expresión «fantasía exacta» lo que constituye una de las mayores diferencias con los surrealistas. Mientras que estos últimos crean sus imágenes a partir de combinatorias aleatorias y constelaciones

absurdas, otorgando al principio del placer un papel decisivo, Adorno es partidario de una «construcción» estricta de los elementos de la imagen dialéctica según el modelo de la música atonal.⁷ Aunque el *hasard objectif* de los surrealistas no sea la mera aleatoriedad y desorganización del sujeto, esperan más de una hermenéutica de la distracción y el azar que de una concentración estricta del espíritu.

Para Adorno el modelo es otro: A. Schönberg. Este compositor es «dialéctico» porque la contradicción entre rigurosidad y libertad se convierte en una fuerza productiva en su obra. En su trabajo compositivo, opera según el lema de Stefan George de que «la máxima rigurosidad es al mismo tiempo la máxima libertad»: en la elaboración técnica compositiva de la contradicción entre la intención artística y el material surge algo nuevo que es, a la vez, expresión de la máxima libertad y resultado lógico del material histórico. Este material, mediado por la historia de la música, contiene el proceso histórico de la sociedad en su conjunto –intención subjetiva incluida–: esta y el material compositivo «se generan mutuamente, igual que ambos han sido generados históricamente» (Adorno, «El compositor dialéctico» 215). El proceso histórico –en sus dimensiones socioeconómica y subjetiva– está sedimentado en el material artístico.

No es que los elementos musicales aislados, las tendencias, etc. deban atribuirse a una situación social concreta como su reflejo o expresión. Más bien, la obra se presenta como un campo de fuerzas en el que se expresan los antagonismos de la sociedad en su conjunto. Por esta razón, Adorno exige repetidamente que las obras sean composiciones consumadas (*durchkomponiert*). Es la obra entera la que expresa inconscientemente las tensiones sociales en sus elementos intramusicales –de ahí su caracterización como mónada: singular, sin ventanas y, sin embargo, *repraesentatio mundi*–. Lo que la obra de arte expresa como mónada, sin embargo, no es la esencia de la sociedad, sino su «antiesencia» (*Unwesen*) antagonica, y lo hace no como reflejo, sino en la construcción monadológica de sus elementos.

Para hacer frente a esta contraesencia, la interpretación de los fenómenos culturales requiere una clave teórica: la forma mercancía, a la que está sometido todo lo existente en la sociedad capitalista. Adorno no duda de que la forma mercancía crea una totalidad antagonica y determina toda la realidad. Pero, por las razones ya mencionadas, no cree que la razón pueda captar la totalidad como tal, lo que significaría un punto de vista fuera de ella, un excedente del espíritu más allá de esa realidad. Más bien, la interpretación debe intentar apoderarse de estas determinaciones generales en la clausura monadológica de la obra de arte analizando inmanentemente su construcción. Como en la composición, tampoco en la interpretación hay garantías de éxito. Sin embargo, la filosofía debe esforzarse por desentrañar lo individual y lo particular de tal modo que

7 Adorno utiliza los términos «*Auskonstruktion*» o «*Durchkonstruktion*», construcción completa o rigurosa, tanto en contextos teórico-musicales como filosóficos (cf. Adorno «La actualidad de la filosofía» 307 y «Sobre el dodecafonismo»). «Es razonable suponer» –comenta L. Sziborsky– «que Adorno deriva los términos “construcción” y “completa construcción” de la práctica compositiva y los traslada al procedimiento filosófico» (123).

emerja el todo no armónico, un todo al que no se enfrenta como entidad autónoma, como si pudiera aprehenderlo teóricamente.

Es evidente que Adorno convierte aquí en categoría clave un concepto de «material» obtenido de la transición del esteticismo a la vanguardia, a saber, de la música del romanticismo tardío de Wagner a la técnica dodecafónica de Schönberg, y lo aplica a la mediación de los productos culturales y a la sociedad en general (cf. Maiso, «Emancipación o barbarie en la música»). Con el concepto de material, Adorno intenta así evitar la dicotomía base-superestructura: bajo ese concepto, los productos culturales se ven como unidades mediadas en las que se ha sedimentado la totalidad socialmente antagónica.

Con el fin de encontrar una salida al callejón sin salida idealista en el que también se encuentran algunos planteamientos supuestamente materialistas, Adorno combina el concepto de mónada de los primeros escritos de Benjamin con el de alegoría, tanto en términos epistemológicos como de crítica social, y llena ambos de contenidos derivados del proceso compositivo de la música atonal. Tanto en la obra de arte como en la imagen dialéctica, que se convierte en la clave de la interpretación, la dimensión constelativa de la alegoría se une al carácter individual y cerrado de la mónada. Los elementos histórico-musicales o histórico-filosóficos deben construirse de tal modo que los antagonismos sociales globales salgan a la luz en la obra concreta individual o en la imagen dialéctica. La completa dialectización apunta aquí al proceso compositivo de Schönberg. Mientras que la técnica de montaje surrealista cristaliza en el contexto del automatismo asociativo libre y equivale a la eliminación del control consciente del sujeto, el trabajo compositivo en la música atonal se caracteriza por una fuerte influencia del compositor: la penetración en el material exige no menos, sino más esfuerzo intelectual (Adorno, «Sobre el dodecafonismo» 380). Solo de esta manera puede llevarse la dialéctica inmanente al material a un punto de inflexión.

Estos planteamientos definen el marco de la disputa entre Adorno y Benjamin. Mientras que este último deja de mencionar el término «mónada» después del libro sobre el *Drama barroco alemán* hasta 1938 (Benjamin, *El libro de los Pasajes* 478) y se orienta cada vez más hacia la técnica del montaje surrealista, que sin duda tenía desde el principio analogías estructurales con el concepto de alegoría, Adorno se aferra al concepto de mónada. En las notas sobre epistemología de los Pasajes, se puede reconocer la preocupación fundamental de Benjamin en esta época: una nueva formulación de la comprensión marxista de la historia y de la relación entre base y superestructura vinculada con el método del montaje (462). Él no estaba pensando en una especie de atribución de los productos culturales a un determinado modo económico de producción o a unas condiciones de esta, como muestra su descripción del camino que quiere seguir para la revisión del materialismo histórico (575). El protagonismo lo tienen más bien las imágenes dialécticas. Significativamente, el historiador materialista no las crea artificialmente. Simplemente debe ayudarles a hacerse «legibles» en el momento del peligro (565). De ahí su exigencia: el teórico tiene que retroceder detrás del material, desaparecer.

Adorno protestó contra la técnica de montaje utilizada por Benjamin en su *Exposé* («El París del Segundo Imperio en Baudelaire») en una carta fechada el 10 de noviembre de 1938 (*Correspondencia 1928-1940* 269 y ss.). La crítica insiste en que los motivos que Benjamin reúne aquí –panorama y «huella», *flâneur* y pasajes, modernidad y lo siempre igual– no se desarrollan. Falta interpretación teórica. Esto se reconoce en primer lugar por el hecho de que «el contenido pragmático de Baudelaire está directamente relacionado con rasgos cercanos de la historia social de su época, preferentemente de carácter económico» (271). Se trata, pues, de la relación base-superestructura.⁸ Pero la cuestión es qué quiere decir Adorno cuando habla de la determinación materialista de los caracteres culturales y exige la mediación a través del «proceso global».

Será difícil interpretar una aproximación al concepto hegeliano de totalidad de Lukács en el uso de esta categoría. No solo la crítica expresada en la conferencia inaugural resulta irreconciliable con esto. Adorno mantuvo esta crítica incluso después de trasladarse a los EE. UU., como se desprende claramente de las actas de la «Discusión sobre dialéctica» con M. Horkheimer en 1939:

En la medida en que se ha tomado en serio el concepto de dialéctica, dicho concepto se ha manejado hasta ahora de manera esencialmente idealista, incluso dentro de la discusión marxista, es decir, se ha deducido de un movimiento general y conceptual el movimiento particular y real dentro de la historia. Este esquema se mantiene en la dialéctica marxista incluso cuando el contenido dialéctico pertenece a la economía, es decir, en Lukács, por ejemplo, las relaciones de producción en el marco del dominio de clase burgués son un concepto general del que se derivan los movimientos particulares de las ideologías. Le reconozco que esta concepción idealista de la dialéctica es inadecuada, es decir, que según su forma se sigue planteando la pretensión de la subjetividad de dominar el mundo con sus conceptos, aunque se afirme lo contrario según el contenido de la doctrina (Horkheimer y Adorno, «[Diskussion über Dialektik]» 527).

Tampoco puede defenderse una aproximación a la propuesta de Horkheimer de una «dialéctica inacabada». Para Adorno, la diferencia con Hegel «se encuentra un estrato más profundo que la distinción entre totalidad e incompletud» (Horkheimer y Adorno, «[Diskussion über Differenz]» 488). Por tanto, no se trata para él meramente de «limitar» las tendencias idealistas-totalizadoras de la dialéctica de Hegel reconocibles en el concepto de totalidad de Lukács. En su ensayo programático «Teoría tradicional

8 Es posible que Adorno sobreinterpretase aquí el texto de Benjamin. Tal vez estuviera condicionado por una hipersensibilidad derivada de su discusión con Mannheim, de quien Adorno se quiere distanciar desde muy pronto, y proyectara el método de la «correlación» al mencionado texto de Benjamin (cf. Adorno, «La nueva sociología libre de valores»); Mannheim «infiere la indiferenciación social de la cultura –en pos de un método de “correlación” que sugiere la adecuación de superestructura e infraestructura en cada caso, sin captar su relación como esencialmente dinámico-dialéctica» (28).

y teoría crítica», Horkheimer había formulado un intento de poner límites al planteamiento de Lukács: partía de totalidades inacabadas, para cuyo desarrollo eran necesarios tanto los resultados de la investigación científica como el interés emancipador relacionado con la praxis, resultados e interés cuya penetración dialéctica era tarea de la teoría crítica. Sin embargo, el postulado básico se mantuvo, como se desprende de la discusión con Adorno:

[Horkheimer:] La verdad es el todo, es decir, es la expresión que resume el conocimiento teórico que efectivamente tenemos, y todo pensamiento abstracto aislado tiene siempre como trasfondo el todo. En este todo, la negación, la negación positiva, desempeña un gran papel, es decir, es la anulación de toda verdad parcial. Dialéctica inacabada, con esto quiero decir que la verdad no es en modo alguno acabada o cierta, lo último, sino que está siempre en cuestión [...]. Diríamos que hay que luchar por ella (Horkheimer y Adorno, «[Diskussion über Dialektik]» 490).

La respuesta de Adorno no necesita comentarios:

Esta concepción del todo presupone en realidad el principio de identidad y de totalidad. De hecho, solo se puede afirmar si se dice que la totalidad de la realidad está encerrada por el pensamiento. Eso no es aceptable para nosotros (491).

Así pues, la mediación de cuya ausencia se queja Adorno en su crítica a Benjamin no se espera de una teoría especulativa del todo en el sentido hegeliano. Adorno no tiene una actitud afirmativa frente a la categoría de mediación de Hegel, que solo adquiere un nuevo significado en su proyecto de crítica inmanente del idealismo, y además negativo. Sin embargo, se trata de una categoría indispensable para el trabajo de reflexión a fin de disolver la forma rígida, cosificada y fetichizada en que la realidad existente nos enfrenta con su facticidad. Los hechos son tan incompletos como la teoría. Por eso no deben ser reificados. Si, para Adorno, la categoría de la mercancía encarna la síntesis integral de todos los fenómenos de la sociedad capitalista, entonces las constelaciones de los elementos de la realidad en las imágenes dialécticas deben ensayarse hasta tal punto y los elementos deben alcanzar una construcción tan completa, que la naturaleza de los antagonismos de la totalidad social salga a la luz. Aquí, la mediación es la clave del carácter totalitario de una sociedad determinada por el principio del intercambio; intenta nombrar la razón por la que no se puede aceptar la pseudo-naturalidad de la apariencia de lo existente. En este sentido, no se trata de dar prioridad a una captación teórica del todo, que necesariamente tendría que ser abstracta. No se trata de «subsumir lo particular bajo lo general, sino de descubrir la universalidad contradictoria en lo particular» (Bonß 204). Adorno insiste en «que la teoría hace muy poco, casi nada, solo resuelve las cuestiones que le plantea el material» (Horkheimer y Adorno, «[Diskussion über Differenz]» 474). Las imágenes dialécticas no se sacan de la historia mediante procedimientos de abstracción teórica, sino que se descubren y a la vez se crean, por

así decirlo, mediante configuraciones de los elementos de la realidad. En mi opinión, aquí no hay diferencia entre él y Benjamin:

Un criterio para la selección de imágenes dialécticas –dice Adorno en la discusión sobre dialéctica con Horkheimer– es difícil de determinar de un modo teórico general. Siempre se puede suponer que las imágenes dialécticas son imágenes que surgen directamente de constelaciones dentro de la realidad histórica [...] (531).

Sin embargo, los elementos de las imágenes deben agruparse en torno a un centro para que su tensión constitutiva pueda empujar hacia su resolución a través de una praxis –para la que no existe en ese momento histórico una perspectiva– (532). Para Adorno, este centro es «el análisis de la forma mercancía» (Adorno y Benjamin, *Correspondencia* 272). Sin embargo, si la praxis liberadora no ha de ser meramente invocada, entonces lo que trasciende lo dado debe mostrarse en los elementos de la realidad, aunque solo sea como sufrimiento impotente de lo concreto aplastado por la mediación universal. En definitiva, las imágenes dialécticas revelan el carácter coactivo de la mediación social a través de la totalidad antagónica. Parten de lo concreto –en cuanto mediado, eso sí– y no de una totalidad realizada que se ha reconciliado consigo misma. Más bien, en lo concreto fragmentario intentan identificar la totalidad como infierno, de modo que interpretar las imágenes es realizar una fisonomía de la sociedad como totalidad negativa.

Este trabajo de interpretación (*Deutung*) pasa por desentrañar la dialéctica de historia y naturaleza que se revela en ellas, que es una dialéctica inscrita en los fenómenos mismos y a la que Adorno dedica su conferencia de 1932 «La idea de historia natural». Él mismo considera esta conferencia como una contribución a la interpretación y el despliegue inmanente de la dialéctica materialista del materialismo histórico (333). Interpretar es desmistificar lo existente: es revelar en qué se han convertido los fenómenos fosilizados y su dinámica acumulada, y al mismo tiempo –al mostrar que son resultado de un devenir– eliminar la apariencia de su «ser en sí», su carácter coactivo. Solo así es posible captar aquello que apunta más allá de lo que los fenómenos han llegado a ser, de lo que ha quedado coagulado en ellos, es decir, captar lo que apunta hacia lo que podrían haber llegado a ser y está pendiente. En este sentido la idea adorniana de historia natural puede entenderse como una crítica de la concepción esquemática del materialismo histórico de un proceso autotélico de «desencadenamiento» de las fuerzas productivas que conduciría en última instancia a la aparición de una humanidad liberada, pero que en realidad confirma y fetichiza una particularidad totalizada y convertida en segunda naturaleza.

El trasfondo de esta idea es la conocida dialéctica de necesidad natural y libertad o, para decirlo en términos kantianos, de la causalidad por necesidad y la causalidad desde la libertad, pero teniendo en cuenta que ni la solución trascendental (Kant) ni la especulativa (Hegel) resultan aceptables para Adorno. Él propone un cambio de perspectiva que no tome los conceptos de «naturaleza» e «historia» como determinaciones esenciales últimas. La primera y la segunda naturaleza están mediadas en sí mismas

y mutuamente: no hay nada primero no mediado. Esto sitúa claramente la cuestión de su relación en el ámbito de la historia, lo que no significa eliminar un momento de irreductibilidad en la naturaleza en cuanto naturaleza primera (no-idéntica), sino plantear la pregunta por esa relación como pregunta por el vínculo interno entre historia «naturalizada» (*naturhaft*) e historia no naturalizada. Lo que está en juego es la relación entre la auténtica historia y la «naturaleza segunda», entre libertad y su negación. Por eso, la naturaleza es considerada de entrada como el material mítico-arcaico o natural de la historia y la historia como lo nuevo que emerge en ella. Adorno trata estos conceptos como conceptos reflexivos, es decir, no como realidades en sí. Y trata de ponerlos en movimiento, esto es, dialectizarlos: la transformación de lo histórico, de lo que deviene, en cuanto devenido, en naturaleza, en historia fosilizada; y la transformación de la naturaleza solidificada en lo devenido históricamente.

La realidad histórica está afectada por esta apariencia de naturaleza, que no es mera apariencia o es apariencia con efectos reales, porque en cierta manera se nos escapa, incluso se nos impone casi como un destino y se sustrae a nuestro poder de decisión. En este sentido, se puede decir que los fenómenos *históricos* manifiestan un carácter *mítico*. La repetitividad, la prepotencia, la opacidad y la inexorabilidad de lo existente le otorgan a lo constituido el poder que un día poseyeran los mitos. Fenómenos como el miedo difuso y el sentimiento de amenaza, la vivencia del *déjà-vu* y el re-conocimiento de lo recurrente que caracterizan nuestra experiencia de lo dado son indicios de que el factor mítico también está presente en lo nuevo, en la historia. La tarea primordial de la filosofía de la historia es entonces elaborar las disparidades estructurales fundamentales de la historia, lo estático-natural-mítico y lo dinámico-histórico-nuevo, «separarlas y contrastarlas entre sí, y solo donde se explicita esta antítesis existe la posibilidad de llegar a la completa construcción de la historia natural» (Adorno, «La idea de historia natural» 330), esto es, a explicitar la dialéctica de naturaleza e historia, de lo arcaico-mítico y lo histórico-nuevo, en los fenómenos del mundo de la experiencia; a mostrar de modo concreto por qué la historia transcurre como si poseyera un carácter natural, pero también cómo esa naturaleza segunda en que se ha congelado la historia es en realidad una apariencia que puede ser eliminada por medio de la explicitación de su constitución histórica, por medio de la anamnesis de su génesis.

Que haya que contemplar la historia hasta hoy como historia natural es una forma de actualizar el concepto de «prehistoria» de Marx, que concibe «el desarrollo de la formación económica de la sociedad como un proceso de historia natural» (*El Capital I/1* 18 y s.). Dicho concepto no habla de una etapa remota en el tiempo, sino de la manera en la que ha transcurrido hasta ahora la historia sustraída a la libre determinación de los seres humanos. Pero Adorno también moviliza el concepto benjaminiano de «alegoría» y subraya el carácter expresivo que tiene la historia fosilizada y devenida naturaleza segunda. El mundo cosificado y vaciado de sentido de la mercancía, convertido en un paisaje de ruinas y escombros, en naturaleza muerta, expresa una relación histórica. La alegoría deja de ser una mera categoría de historia del arte, para referirse a la realidad

histórica misma. Lo que se expresa en la alegoría, según Benjamin, es la faz de la historia en cuanto pregunta enigmática. La historia adquiere ese carácter enigmático precisamente a través de su recaída en la naturaleza: naturaleza e historia convergen en el elemento de la caducidad que en el drama barroco es representado en el escenario por medio de las ruinas. Para el autor alegórico esas ruinas son como una escritura que hay que descifrar, una escritura que habla de «todo lo que desde el principio tiene la historia de intempestivo, doloroso y fallido» (*El origen de «Trauerspiel»* 383).

La conciencia de la fugacidad y de la transitoriedad, en la que convergen naturaleza e historia, no significa otra cosa que la conciencia de la finitud, de la omnipresencia del debilitamiento y de la muerte a los que está sometido todo ser natural y todo acontecer histórico. Sin duelo por la ruina de lo viviente, sin aflicción por el sufrimiento y la aniquilación de lo vivo, no puede entenderse la idea de historia natural. En las ruinas y fragmentos de realidad es posible reconocer lo que se ha desmoronado y descompuesto, aquello que no soportó la marcha y se desvaneció en el camino, aquello que fue víctima del proceso histórico en su «progreso». Este aspecto del concepto benjaminiano de alegoría parece tener una significación decisiva para Adorno, porque permite tomar distancia crítica frente a la complicidad del Materialismo Histórico y de Marx mismo con la idea burguesa de progreso. La historia no puede ser interpretada como una marcha triunfal del espíritu al que se somete la naturaleza. La historia es, precisamente a través de ese sometimiento, ante todo historia de sufrimiento, historia de la descomposición y el desmoronamiento, historia de la dominación y sus efectos sobre la naturaleza externa e interna. La alegoría abre, pues, los ojos para la dimensión catastrófica de la historia y de la vida individual tal como ambas transcurren de hecho. Y sobre todo a su perpetuación en el tiempo. Así pues, la idea de «historia natural» no suaviza ni mucho menos elimina la paradoja de la dialéctica entre lo nuevo y lo siempre igual, sino que, por el contrario, la radicaliza. «En el ámbito de dominio del sistema, lo nuevo, el progreso, en cuanto calamidad siempre nueva, es igual a lo antiguo» (Adorno, «Reflexiones sobre la teoría de las clases» 349). No es difícil reconocer en esta forma de interpretar la idea de historia natural el germen de la *Dialéctica de la Ilustración*: «Todo intento de romper la coacción de la naturaleza en el que se rompe la naturaleza se hunde tanto más en esa coacción» (68).

En resumen, la idea de historia natural representa una forma de profundizar en la crítica de la economía política y, por lo tanto, de la sociedad capitalista, sin sucumbir a una concepción progresista de la historia que deja fuera de consideración aspectos fundamentales de la dialéctica entre naturaleza e historia. El efecto de esa falta de consideración sobre las derivas ideológicas del marxismo de clase había tenido consecuencias fatales. De sobra es conocido el impacto que las llamadas tesis *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin produjeron en Horkheimer y Adorno tras su muerte. Es evidente que una lectura de esas «tesis» impedía pasar por alto dichas consecuencias. Pero también hace difícil concebir la *DI* escrita bajo ese impacto como una metafísica negativa de la historia universal.

5. Antisemitismo y dialéctica de la dominación

Las investigaciones sobre el antisemitismo del IIS constituyen la otra cara de la reflexión teórica de la *DI*. Más allá de la simultaneidad histórica, ambas se reclaman y se iluminan mutuamente. Los «Elementos del antisemitismo» no son meramente un fragmento entre otros en esa obra. Adorno sugiere a Horkheimer ya en octubre de 1941: «¿Qué le parece, si hiciéramos cristalizar nuestro libro en torno al antisemitismo?» (*Briefwechsel* 255). No cabe duda de que ambos autores reconocieron en el antisemitismo la clave para llevar a cabo una fisonomía del presente capaz de volverse hacia el mundo donde este muestra su rostro más terrible. El antisemitismo no es por tanto un fenómeno marginal, sino la revelación violenta de la esencia del orden social, la irrupción de los potenciales de represión acumulados en la historia natural de ese orden. Aunque a los ojos de Adorno los judíos constituyeran «el polo opuesto a la concentración del poder» (*Briefwechsel* 84), no se trataba de sustituir sin más el proletariado por los judíos, sino de un cambio de perspectiva que implicaba una corrección de la idea marxista de la historia. El antisemitismo se convierte así en el punto de intersección de la dominación específicamente capitalista y la historia de dominación que determina el proceso de civilización. Lo que nos interesa aquí es sobre todo mostrar de qué manera el antisemitismo como fenómeno social estructural exige una reformulación de la dialéctica de la dominación. La crítica de la dominación social no basta si no incluye la dominación de la naturaleza externa e interna, porque todas ellas están implicadas en la génesis del presente catastrófico, cuyo rostro más terrible es el antisemitismo. No solo dominación social, sino también dominación de la naturaleza y dominación de sí son dimensiones no reductibles e imbricadas en la perpetuación de la historia natural. En definitiva, es preciso mediar entre sí todas esas formas de dominación, si es que se quiere desentrañar el proceso de subjetivación, específicamente de subjetivación burguesa, sin cuyo principio de frialdad es imposible entender el antisemitismo. En esa subjetivación cristalizan los procesos de abstracción que presiden las relaciones sociales y las relaciones con la naturaleza exterior como relaciones de dominación y generan las condiciones bajo las que emerge y se expande el antisemitismo.

Según Horkheimer y Adorno, en la dominación nacionalsocialista y en los excesos antisemitas se expresa la rebelión de la naturaleza interna, de los impulsos e instintos miméticos reprimidos, deformados y tabuizados, contra el dominio. Precisamente los judíos, excluidos a lo largo de los siglos de las posiciones de dominio, han mantenido de modo más acusado los rasgos miméticos en los que se expresa la inmediatez reprimida por la civilización. A ellos se unen mecanismos anacrónicos y también tabuizados de superación del miedo y de control del sufrimiento. El contacto con los judíos inadaptados hace presente a los coactivamente civilizados su propio sufrimiento, debilidad y miedo, que han tenido que reprimir y olvidar para mantener el ritmo del proceso civilizatorio; este revela de esta manera su carácter coactivo o, lo que sería lo mismo, su fracaso, el fracaso de su carácter verdaderamente emancipador. Todo lo que

parezca sustraerse a la coacción o haga pensar en la felicidad defraudada debe caer bajo la misma represión que los civilizados han sufrido y que desmiente la civilización supuestamente lograda. Las proyecciones de los antisemitas, la fantasía morbosa con la que forjan la imagen de sus víctimas, permiten reconocer todo aquello que ha sido reprimido por el principio de dominación y excluido de la civilización: lo extraño, el sexo, lo animal, etc. En el fondo, el antisemitismo es una proyección del odio a sí mismo. La atracción de lo prohibido se vuelve furia y violencia contra lo débil y vencido en aquellos que no pueden hacerse conscientes de su renuncia y sacrificio, ya que dicha conciencia pone en peligro la adaptación coactiva que les asegura la supervivencia. En el modo de producción burgués, «la renuncia ha llegado a ser tan total que no consigue ya realizarse conscientemente» (*Dialéctica de la Ilustración* 226). El fascismo, sobre la base de esa renuncia reprimida, puede utilizar directamente la resistencia o rebelión de la naturaleza oprimida contra la dominación, dirigiéndola contra los judíos. «El comportamiento antisemita se desencadena en situaciones en las que se deja sueltos como sujetos a hombres cegados y privados de subjetividad» (216).

6. Protohistoria y dialéctica del sacrificio

Una de las tesis fuertes que Adorno y Horkheimer articulan en la *DI* es que la destrucción de la subjetividad que fenómenos como el antisemitismo o la industria cultural hacen patente tiene relación con su propia constitución. Y para sostener esta tesis exploran un camino nuevo que pretende escapar a las obnubilaciones que la cultura moderna produce en torno a esa destrucción. Dicho camino lo denominan «protohistoria» (*Urgeschichte*). La traducción a otros idiomas del prefijo «ur» no resulta fácil. Hablar de prehistoria es claramente erróneo. Pero el uso de ese prefijo en palabras como arqueología o arquetipo suele llevar a pensar que se trata de aquello que está en el origen y se mantiene invariante. Arquetipos son invariantes antropológicas o culturales. Algo así como: «lo que vemos ahora estaba ya incoado en el origen» y «se repite» en historia. Sin embargo, lo que pretenden Horkheimer y Adorno con este término, siguiendo a W. Benjamin, es establecer una nueva configuración entre pasado, presente y futuro, una configuración no lineal y consecutiva. La protohistoria es producida y reproducida en la historia como aquello en lo que se hace visible lo silenciado, ocultado y olvidado bajo cada nueva figura de dominación. Esto se ve claramente cuando Th. W. Adorno se refiere al fascismo en estos términos: «Como rebelión contra la civilización, el fascismo no es simplemente la reaparición de lo arcaico, sino su reproducción en y por la propia civilización» («La Teoría Freudiana» 386). Es decir, la protohistoria permite romper las ilusiones que cada presente teje en torno a sí mismo; permite evidenciar la dialéctica histórico-natural que perpetúa la dominación de la naturaleza interna y externa y la dominación social, produciendo destrucción y sufrimiento. No se trata de una historia de los orígenes, en los que estaría incoada germinalmente la catástrofe actual siguiendo

una cadena causal. Precisamente contra este esquema teleológico, sea bajo un concepto optimista de progreso o sea bajo un concepto pesimista de decadencia, es contra el que se dirige el concepto de protohistoria. Como señala J. Maiso, «se imponía articular una mirada al presente y a su génesis que hiciera inteligibles sus elementos aparentemente “arcaicos”, incluso “primitivos”, como resultado de las contradicciones irresueltas de la propia modernidad» (*Desde la vida dañada* 130).

Al movilizar este concepto, no se busca realizar una determinación positiva de la dominación en cuanto fundamento ontológico y negativo de la historia, sino que se intenta impedir una relativización del sufrimiento en ella y, ciertamente, en todas sus épocas. De modo negativo se puede reconocer la unidad de los momentos discontinuos y caóticamente dispersos de la historia en cuanto continuidad de la dominación destructora, dado que el sufrimiento injusto no ha sido todavía eliminado en ninguno de ellos. La figura más reciente de iniquidad abre los ojos para el sufrimiento en cada momento, así como la persistencia del sufrimiento injusto es la prueba de que el dominio destructor perdura, no ha sido eliminado. Con la construcción de la historia en cuanto «historia natural» no se busca formular una nueva metafísica de la historia, ahora negativa, sino que pretende forzar un *cambio de perspectiva* en la consideración de la misma que no relativice o funcionalice el sufrimiento.

Así pues, la *DI* se marca el objetivo de sacar a la luz la dialéctica entre naturaleza e historia en el sentido de romper la apariencia engañosa de un proceso de civilización que, a pesar de posibles reveses, avanza de modo irresistible hacia la emancipación individual y social. Los términos que esta obra pone en relación –mito e Ilustración– representan para la conciencia dominante en la modernidad los dos extremos del proceso: la tranquilizadora oposición que legitima el presente como liberación de los lazos esclavizantes del pasado mítico. Por ello Horkheimer y Adorno intentan construir una constelación entre ambas ideas que dinamice y problematice la moderna conciencia autosatisfecha y ciega al carácter catastrófico del presente (y de la historia) (cf. Tiedemann).

En la protohistoria de la subjetividad, tal como la presenta la *DI*, se trata, pues, de sacar a la luz la perpetuación del dominio en el proceso de constitución de la subjetividad como autonomía y autodeterminación. Como hemos visto, para ello es preciso establecer una relación entre dominio de sí, dominio social y dominio de la naturaleza. Y hacerlo en una forma que evite convertir a uno de ellos en el dominio originario. En cada una de estas formas de dominación se encuentran las otras dos. Todas se condicionan y se necesitan mutuamente. Y la conjunción de las tres constituye una amenaza de aniquilación para el individuo, la naturaleza y la sociedad. La promesa de liberar a los seres humanos de la inseguridad y el miedo ha terminado perpetuando el miedo a los propios impulsos somáticos y a perder la base social de la subsistencia.

Una figura fundamental para visualizar esta inversión es la introversión del sacrificio. Horkheimer y Adorno llegan a decir en la *Dialéctica de la Ilustración* que la subjetividad es el resultado de «la transformación del sacrificio» (108). Odiseo es una

imagen dialéctica que permite constelar pasado y presente de una manera en la que se muestra el vuelco de la autodeterminación de la subjetividad moderna en autodomínio y autocoacción, el vuelco del sacrificio hacia dentro, hacia el propio sujeto. En este sentido, la protohistoria de la subjetividad que Horkheimer y Adorno elaboran en la *DI* intenta mostrar por qué la superación del sacrificio se ha visto frustrada, por qué el sacrificio se prolonga más allá de objetivo inicial de contribuir a la formación de una subjetividad capaz de enfrentarse a una naturaleza prepotente y a los conflictos con los otros miembros de la horda y, con ello, perpetúa la reproducción de la violencia y el sufrimiento que pretendía mitigar, controlar o, incluso, cancelar.

El sacrificio/ofrenda sigue un esquema de transacción y negociación para garantizar la supervivencia frente a los poderes que representan a la naturaleza prepotente o el colectivo amenazado o amenazante.⁹ Su objetivo último, que en algún momento deviene consciente, es establecer un control sobre el entorno natural que permita la supervivencia y restablecer la cohesión y la unidad del grupo. En la astucia que encarna Odiseo el sacrificio se vuelve práctica «racional» y se convierte en núcleo de la formación del sujeto. Pero en ese momento, el sacrificio, que nace para acabar con el sacrificio, es empleado racionalmente para reproducir la dominación de sí, de los otros y de la naturaleza externa. El sujeto y la sociedad se enfrentan a la naturaleza interior y exterior como amenaza y seducción. Sobrevivir es afirmarse frente a ellas, controlar los poderes a los que se enfrenta mediante el autocontrol y el control de los otros. La violencia es integrada en la constitución del sujeto. El resultado, según Horkheimer y Adorno, es la negación de la naturaleza en el sujeto:

El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su yo, es virtualmente siempre la destrucción del sujeto en que cuyo nombre se realiza ese dominio, pues la sustancia dominada, oprimida y liquidada por la autoconservación no es otra cosa que la sustancia viva, en función de la cual únicamente se determinan los logros de la autoconservación, en realidad justo aquello que debe ser conservado (Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* 107).

La introversión del sacrificio denuncia cómo el dominio sobre sí mismo que da fundamento al sujeto implica una autodestrucción del sujeto al que pretende servir. La individualidad se asienta sobre el control de los afectos y la represión de los impulsos, sobre la negación y la represión de nexo natural en el ser humano al servicio de la supervivencia. De este modo, la autoconservación yerra su finalidad, deja de ser función de lo vivo transformado en sustancia dominada y oprimida. El sujeto se convierte en

⁹ El núcleo sistemático del sacrificio no pone el foco unilateralmente en la relación del hombre con la naturaleza como señala J. Friedrich (183 y ss.). También atiende la relación de intercambio que está prefigurada en él. Dominación de la naturaleza interna y externa y dominación social están imbricadas en el *DI* (cf. Zamora, «El núcleo ausente» 71 y ss.). También aquí lo que está en juego es la violencia de las relaciones sociales y de la apropiación transformada y racionalizada en la ofrenda y en el intercambio de manera que la violencia se supera y se perpetúa al mismo tiempo (cf. Claussen 124).

víctima de sí mismo. En esto consiste la doble estructura del sacrificio: autoconservación por medio de la entrega de sí mismo. El engaño que implica la astucia comporta en realidad un autoengaño que el sujeto triunfante se oculta a sí mismo. La dominación de la naturaleza y el intercambio, en cuanto condiciones objetivas de la autoconservación, se transforman en fines cosificadamente autónomos, a los que ha de someterse el sujeto para subsistir. El astuto Odiseo no sale indemne de sus hábiles maniobras de supervivencia. Por medio del intercambio y del dominio de la naturaleza los seres humanos crean una objetividad que gana poder sobre ellos y se vuelve cuasi natural. La fuerza del yo, que se constituye a través del dominio de la naturaleza y el intercambio, y que supuestamente habría de superar la debilidad originaria, se invierte en impotencia frente a la objetividad social producida por los seres humanos mismos, pero independizada de ellos a través de una autorregulación pseudonatural. La dominación de la naturaleza y la dominación social exigen además para su reproducción una opresión de la naturaleza en el sujeto que afecta a su sustancia viva: «La humanidad ha debido someterse a cosas terribles hasta constituirse el sí mismo, el carácter idéntico, instrumental y viril del hombre, y algo de ello se repite en cada infancia» (*Dialéctica de la Ilustración* 50).

Esta lectura de la protohistoria de la subjetividad no puede entenderse como una especulación sobre el surgimiento de la subjetividad en una época 700 años a. C. Está claro que estas reflexiones están dirigidas al presente. Se trata de una presentación de las «aventuras» de Odiseo como «inquietante alegoría» de la dialéctica de la Ilustración, cuyo correlato son las reflexiones sobre el destino de la subjetividad en la industria cultural, en el antisemitismo y en la nueva «composición orgánica» de los individuos que acompaña las transformaciones del proceso productivo y la organización social en el capitalismo avanzado (Adorno, *Minima moralia* 237 y ss.). La tesis sobre la introversión del sacrificio apunta, pues, a las mutaciones antropológicas que produce la socialización contemporánea en el capitalismo (Maiso, «Socialización capitalista»). Los procesos de modernización capitalista producen una vida mutilada (Safatle 63).

7. Dialéctica y memoria

Incluso aunque algunas formulaciones de los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* den motivo a ello, no debería proyectarse sobre ellas el esquema de la filosofía burguesa de la historia como proceso de causa-efecto teleológico-evolutivo. La *Dialéctica de la Ilustración* trata de la constitución histórico-natural tanto de la sociedad moderna como de la subjetividad instrumental desde la perspectiva de la situación social y cultural que se manifiesta en la industria de la cultura, el antisemitismo y el genocidio judío, y ciertamente como una constitución malograda. Con ello se quiere sacar a la luz el reverso de la «lógica de las cosas» ilusoriamente transfigurada por la ideología del progreso. De lo que trata la *Dialéctica de la Ilustración* es, pues, de la dialéctica entre la constitución del yo y su negación, entre el dominio de la naturaleza y su destrucción,

entre el progreso y la regresión, entre la universalidad del intercambio y la liquidación del individuo. Si toda reconstrucción de la historia es anamnesis del devenir histórico, no es menos cierto que las reconstrucciones históricas guiadas por la idea de progreso muestran una curiosa complicidad con la amnesia. Pero dicha amnesia viene determinada por la forma como de hecho ha transcurrido el proceso histórico mismo. Por ello, no es posible separarse de esas construcciones históricas como si fueran muebles viejos una vez que se ha visto su juego sucio, ya que son precisamente ellas las que nos permiten descubrir por qué el recuerdo ha estado siempre mutilado (Baars). Hay, pues, que arrancarles lo que ellas no quieren decir, pero ocultan en sí.

La *DI* bien podría leerse como intento provocador de poner en marcha un proceso de anamnesis. Como he intentado mostrar, en ella se articula un concepto anamnético de dialéctica que daría sus frutos en la obra madura de Adorno, que nunca dejó de esperar el final de la prehistoria:

Que la razón sea lo otro de la naturaleza y, sin embargo, un momento de esta, constituye su prehistoria convertida en determinación inmanente. La razón es natural en cuanto fuerza psíquica escindida al servicio de la autoconservación; pero una vez separada y confrontada con la naturaleza, también ella se convierte en su otro. Al sobresalir de modo efímero de la naturaleza, la razón es idéntica y no idéntica con ella, según su concepto, dialéctica. Sin embargo, cuanto más despiadadamente se constituye la razón en lo opuesto a la naturaleza y se olvida de ella en sí misma, tanto más se produce su regresión a la naturaleza en cuanto autoconservación salvaje; solo en cuanto reflexión de la naturaleza sería la razón más que naturaleza (Adorno, *Dialéctica negativa* 266).

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa. Obra completa* 6. Akal, 2005.
- . «El compositor dialéctico» [1934]. *Obra completa* 17. Akal, 2008, pp. 211-218.
- . *Kierkegaard. Construcción de lo estético. Obra completa* 2. Akal, 2006.
- . «La actualidad de la filosofía» [1931]. *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa* 1, Akal, 2010, pp. 297-314.
- . «La idea de historia natural» [1932]. *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa* 1. Akal, 2010, pp. 315-333.
- . «La nueva sociología libre de valores» [1937]. *Miscelánea I. Obra completa* 20/1. Akal, 2010, pp. 11-41.
- . «La Teoría Freudiana y el modelo de propaganda Fascista» [1951]. *Escritos sociológicos I. Obra completa* 8. Akal, 2004, pp. 380-405.
- . *Minima moralia. Obra completa* 4. Akal, 2004.
- . «Reflexiones sobre la teoría de las clases» [1942]. *Obra completa* 2. Akal, 2004, pp. 347-364.

- —. «Sobre el dodecafonia» [1929]. *Obra completa 18*. Akal, 2011, pp. 379-385.
- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. *Correspondencia 1928-1940*. Trotta, 1998.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Briefwechsel II: 1935-1944*. Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. et al. «[Wissenschaft und Krise. Differenz zwischen Idealismus und Materialismus. Diskussionen über Themen zu einer Vorlesung Max Horkheimers]» [1931/32]. M. Horkheimer. *Nachgelassene Schriften 1931-1949. Gesammelte Schriften 12*. Fischer, 1985, pp. 349-397.
- Anderson, Perry. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Siglo XXI, 1979.
- Aragon, Louis. *El aldeano de París*. Titivillus, 2016.
- Baars, Jan. «Kritik als Anamnese: Die Komposition der Dialektik der Aufklärung». *Die Aktualität der «Dialektik der Aufklärung»: Zwischen Moderne und Postmoderne*, editado por H. Kunneman y H. de Vries. Campus, 1989, pp. 210-235.
- Backhaus, Hans-Georg. *Dialektik der Wertform. Untersuchungen zur marxischen Ökonomiekritik*. Ça ira, 2011.
- Benjamin, Walter. *El libro de los Pasajes*. Akal, 2005.
- —. *El origen de «Trauerspiel» alemán. Obras I/1*. Abada, 2006, pp. 217-461.
- —. «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». *Obras I/2*. Abada, 2008, pp. 89-203.
- Biemüller, Ricarda. *Das hinzutretende Dritte. Über das Somatische in der Bildungstheorie Theodor W. Adornos*. Transcript, 2022.
- Bonß, Wolfgang. «Empirie und Dechiffrierung von Wirklichkeit. Zur Methodologie bei Adorno». *Adorno-Konferenz 1983*, editado por L. V. Friedeburg y J. Habermas. Suhrkamp, 1983, pp. 201-225.
- Claussen, Detlev. *Grenzen der Aufklärung. Zur gesellschaftlichen Geschichte des modernen Antisemitismus*. Fischer, 1987.
- Friedrich, Jan. *Zusammenspiel mit der Natur. Wirklichkeit und Utopie einer spielerischen Technik*. Velbrück Wissenschaft, 2015.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Taurus, 1998.
- —. «Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur *Dialektik der Aufklärung* – Nach einer erneuten Lektüre». *Mythos und Moderne*, editado por K.-H. Bohrer. Suhrkamp, 1983, pp. 405-431.
- Heinrich, Michael. «Geschichtsphilosophie bei Marx». *Geschichtsphilosophie oder das Begreifen der Historizität*, editado por D. Behrens. Ça ira, 1999, pp. 127-139.
- Horkheimer, Max. «Autoridad y familia. Contribución a una antropología de la época burguesa» [1936]. *Teoría crítica*. Amorrortu, 1974, pp. 76-150.
- —. *Briefwechsel 1937-1940. Gesammelte Schriften 16*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1995.
- —. *Briefwechsel 1941-1948. Gesammelte Schriften 17*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1996.
- —. «Egoísmo y movimiento liberador. Contribución a una antropología de la época burguesa» [1936]. *Teoría crítica*. Amorrortu, 1974, pp. 151-222.

- —. «Materialismo y metafísica» [1933]. *Materialismo, metafísica y moral*. Tecnos, 1999, pp. 43-98.
- —. «Materialismo y moral» [1933]. *Materialismo, metafísica y moral*. Tecnos, 1999, pp. 99-158.
- —. *Nachgelassene Schriften 1931-1949. Gesammelte Schriften 12*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1985.
- —. «[Notizen zur *Dämmerung*]» [1926-31]. *Gesammelte Schriften 11*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1987, pp. 262-285.
- —. *Ocaso*. Anthropos, 1986.
- —. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Paidós ICE/UAB, 2000.
- —. «Zur Bergsons Matephysik der Zeit» [1934]. *Gesammelte Schriften 3*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1988, pp. 225-248.
- —. «Zum Problem der Wahrheit» [1935]. *Gesammelte Schriften 3*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1988, pp. 277-325.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Trotta, 1994.
- —. «[Diskussion über Dialektik]» [1939]. Max Horkheimer, *Nachgelassene Schriften 1931-1949. Gesammelte Schriften 12*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1985, pp. 526-541.
- —. «[Diskussion über Differenz zwischen Positivismus und materialistischer Dialektik]» [1939]. Max Horkheimer, *Nachgelassene Schriften 1931-1949. Gesammelte Schriften 12*, editado por Gunzelin Schmid Noerr. Fischer, 1985, pp. 436-492.
- Jay, Martin. «Max Horkheimer and the Retreat from Hegelian Marxism». *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. University of California Press, 1984, pp. 196-219.
- Krätke, Michael R. «Marx und die Weltgeschichte». *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge*, 2014/15, pp. 133-177.
- Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Grijalbo, 1969.
- Maiso, Jordi. *Desde la vida dañada: La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Siglo XXI, 2022.
- —. «Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos». *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 65, 2015, pp. 21-35.
- —. «Socialización capitalista y mutaciones antropológicas. Adorno, el nuevo tipo humano y nosotros». *Con-Ciencia Social* (segunda época), vol. 2, 2019, pp. 65-80.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la Economía Política*. Siglo XXI, 1980.
- —. *El Capital (Libro I, tomo I)*. Akal, 2000.
- —. *El Capital (Libro III, tomo I)*. Akal, 1976.
- —. *Teorías sobre la plusvalía III: Tomo IV de El Capital*. FCE, 1980.

- Melgado, Elisabetta. «Mikrologischer Blick» und emphatische Versenkung ins Detail». *Unversöhnlichkeiten. Einübungen in Adornos Minima Moralia*, editado por P. Buhlmann, T. Nikolaus Klaus y Ph. Nolz. Turia+Kant, 2023, pp. 123-143.
- —. «Zuflucht vor der Totale». Dialektik und Kosntellationen in zwei Texten der *Minima Moralia*». *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, editado por D. Burdorf y N. Berg. Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, pp. 195-213.
- Müller, Tilmann. *Die Idee einer materialistischen Dialektik: Eine historisch-systematische Untersuchung zum Begriff der materialistischen Dialektik Max Horkheimers*. Peter Lang, 2001.
- Müller, Ulrich. *Erkenntniskritik und Negative Metaphysik bei Adorno*. Athenäum, 1988.
- Puzone, Vladimir. «Filosofia da história ou reprodução da vida dos indivíduos? A crítica de Max Horkheimer a Georg Lukács e a reformulação do marxismo». *Sociologia & Antropologia*, vol. VII, n° 1, 2017, pp. 239-265.
- Reichelt, Helmut. «Warum hat Marx seine dialektische Methode versteckt?». *Geschichte und materialistische Geschichtstheorie bei Marx*, editado por C.-E. Vollgraf et al. Argument, 1996, pp. 73-110.
- Safatle, Vladimir P. «Freud em Frankfurt: A Função da Psicanálise no Pensamento de Theodor Adorno». *Por que Freud hoje?*, editado por D. Kupermann, Zagodoni, 2017, pp. 63-89.
- Schmid Noerr, Gunzelin. «Den Schmerz wegsprechen, das Leiden beredt werden lassen. Psychoanalyse als Kritische Theorie – Alfred Lorenzer». *Inszenierungen des Unbewussten in der Moderne. Alfred Lorenzer heute*, editado por E. Rohr. Tectum, 2014, pp. 9-28.
- —. «Zum werk- und zeitgeschichtlichen Hintergrund der *Dialektik der Aufklärung*». *Aufklärungs-Kritik und Aufklärungs-Mythen: Horkheimer und Adorno in philosophiehistorischer Perspektive*, editado por S. Lavaert y W. Schröder. De Gruyter, 2018, pp. 29-52.
- Schmid Noerr, Gunzelin y E.-M. Ziege. «70 Jahre *Dialektik der Aufklärung*». *Zur Kritik der regressiven Vernunft. Beiträge zur «Dialektik der Aufklärung»*, editado por G. Schmid Noerr y E.-M. Ziege. Springer VS, 2019, pp. 1-22.
- Sgro, Giovanni. «Die dialektisch-materialistische Methode der Marxschen Kritik der politischen Ökonomie. Stichworte zu einer unendlichen Geschichte». *Probleme der Dialektik heute*, editado por S. Müller. Springer VS, 2009, pp. 201-227.
- Stoetzler, Marcel. «Wer aber von der Geschichte des Subjekts nicht reden will, sollte auch vom Kapitalismus schweigen. Zur Radikalität der *Dialektik der Aufklärung*». *Zur Kritik der regressiven Vernunft*, editado por G. Schmid Noerr y E.-M. Ziege. Springer VS, 2019, pp. 163-180.
- Sziborsky, Lucia. «Dialektik aus dem Geist der Musik. Verborgene werkgeschichtliche Voraussetzungen der “Negativen Dialektik”». *Die Negative Dialektik Adornos: Einführung – Dialog*, editado por J. Naehrer. Leske/UTB, 1984, pp. 90-129.

- Tiedemann, Rolf. «“Gegenwärtige Vorwelt”. Zu Adornos Begriff des Mythischen (I)». *Frankfurter Adorno Blätter V*, 1998, pp. 9-36.
- Thyen, Anke. *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*. Suhrkamp, 1989.
- Voller, Christian. *In der Dämmerung. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Kritischen Theorie*. Matthes & Seitz, 2022.
- Wallat, Hendrik. *Dyspraxia. Kritische Theorie im Sog der Negativität*. Velbrück Wissenschaft, 2023.
- Wiggerhaus, Rolf. *La Escuela de Fráncfort*. Fondo de Cultura Económica, 2015
- Zamora, José A. «El núcleo ausente: la justicia en Th. W. Adorno». *Justicia y memoria: hacia una teoría de la justicia anamnética*, editado por J. A. Zamora y R. Mate. *Anthropos*, 2011, pp. 67-89.
- . *Krise, Kritik, Erinnerung*. Lit Verlag, 1995.
- . «La provocación de las víctimas. A vueltas con la filosofía de la historia». *Memoria – Política – Justicia: En diálogo con Reyes Mate*, editado por A. Sucasas y J. A. Zamora. Trotta, 2010, pp. 109-128.
- . «Society and History». *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory 3*, editado por W. Bonefeld, B. Best y Ch. O’Kane. SAGE, 2018, pp. 625-641.
- . «Th. W. Adorno: Filosofía frente a la catástrofe». *Sociología histórica*, vol. 10, nº1, 2020, pp. 464-480.
- . *Th. W. Adorno: Pensar contra la barbarie*. Trotta, 2004.

Crítica reticente. Prolegómenos para una teoría crítica en tiempos poscríticos

Reticent Critique. Prolegomena for a Critical Theory in a Post-Critical Era

Esteban Alejandro Juárez
Universidad Nacional de Córdoba
esteban.alejandro.juarez@unc.edu.ar

Enviado: 11 septiembre 2024 | **Aceptado:** 2 octubre 2024

Resumen

A partir del diagnóstico del régimen poscrítico, se propone aquí un desplazamiento en la formulación del problema de la supuesta crisis de la crítica. Con este desplazamiento no se aboga por un abandono radical de la crítica ni se defiende su función provisoria en vistas de su consumación práctica en una sociedad verdadera; tampoco se apela al orden de la regulación normativa que permite determinar, evaluar y jerarquizar su propio desempeño. Lo que nos interesa explorar es aquello que se sustrae de la regulación normativa del juicio sobre lo adecuado y lo inadecuado. El tema de reflexión es lo que la crítica designa en su diferencia irreductible con ella misma. El presente artículo indaga entonces esa diferencia bajo el nombre de «crítica reticente». Para ello se vale de la noción de Adorno de «lo añadido». La tesis general sostiene que la crítica reticente contiene un «momento estético» que le impide autoconstituirse, como quería Kant, en tribunal absoluto al que todo debe someterse.

Palabras clave: Teoría crítica, régimen poscrítico, crítica, lo añadido, Adorno.

Abstract

Based on the diagnosis of the post-critical regime, a shift is proposed in the formulation of the problem of the supposed crisis of critique. This shift does not advocate a radical abandonment of critique, nor does it defend its provisional function in view of its practical consummation in a true society, nor the order of normative regulation that makes it possible to determine, evaluate and hierarchize its own performance. What we are interested in exploring is that which is subtracted from the normative regulation of the judgment on the adequate and the inadequate. The subject of reflection is what critique designates in its irreducible difference with itself. The present paper then investigates this difference under the name of «reticent critique». In doing so, it makes use of Adorno's notion of «the added». The general thesis maintains that reticent critique comprises an «aesthetic moment» that prevents it from constituting itself, as Kant wanted, into an absolute tribunal to which everything must submit.

Keywords: Critical theory, post-critical regime, critique, the added, Adorno.

«Insensatos quienes deploren la decadencia de la crítica.
Pues su hora sonó hace mucho. La crítica es una cuestión
de distancia justa».

WALTER BENJAMIN, *CALLE DE DIRECCIÓN ÚNICA*

Kant y el tribunal de la crítica

En el curso de las últimas décadas del siglo XVIII se produce un movimiento de profundas consecuencias en torno a la comprensión filosófica del presente histórico. Immanuel Kant lo registra en una nota al pie de página del Prólogo a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*:

Nuestra época es, de un modo especial, la de la crítica a la que todo debe ser sometido. La religión, por medio de su santidad, y la legislación, por medio de su majestad, pretenden, por lo general, sustraerse a la misma. Sin embargo, al hacerlo, despiertan contra sí mismas sospechas justificadas y no pueden pretender un respeto sincero, respeto que la razón sólo concede a lo que es capaz de resistir un examen público y libre (9).

Lo que interrumpe el hilo de la continuidad histórica refiere a un desplazamiento de la actividad crítica, tanto de su concepto como de la amplitud de sus efectos. Este desplazamiento significa el abandono de la crítica de los márgenes en los que habitaba en las ciencias auxiliares. Al desplazarse, la crítica deja de designar solo una técnica complementaria para detectar los fallos de un texto o apreciar los logros o las faltas de una obra de arte, o un procedimiento heurístico para descifrar el sentido velado de un pasaje religioso o el espíritu de la letra de una ley jurídica. El signo de lo que Kant define en términos de «nuestra época» es, fundamentalmente, la elevación de la razón a instancia crítica y la extensión de su radio de aplicación a todos los ámbitos de la teoría y de la praxis.¹ La crítica, en cuanto componente esencial de la razón, pasa a ser el sustento de la autocomprensión de una época que se percibe a partir de la interrogación sobre el propio presente histórico. Pensar la época desde su actualidad quiere decir que nada que pretenda ser un saber respetable puede declararse *a priori* inmune al escrutinio de los contemporáneos. Nada queda fuera de su órbita, ni lo que afecta a la sensibilidad, ni lo que atañe al entendimiento, ni lo que concierne al uso de la propia razón. Esto es: para que cualquier objeto sea uno digno de ser conocido, para que cualquier acción sea digna de realizar, para que cualquier esperanza sea digna de ser atesorada, deben ser afectados por ella; todo debe convertirse en un objeto criticable para un sujeto. Y cualquier sujeto que pretenda ser apreciado se debe constituir en un sujeto crítico.

1 Véase Röttgers 662 y s.

Para exponer esto, Kant suele adoptar la imagen del tribunal judicial. Todo discurso y toda práctica con pretensiones de validez (en sus respectivos campos: cognitivo, jurídico, ético-político o estético) debe rendir cuentas dentro de un proceso jurídico: debe dar testimonio, exponer pruebas y hacerlas comparecer ante otros contendientes en el nuevo tribunal de la crítica. Este tiene la función, como es célebre en Kant, de poner un tope a los extravíos a los que conducen las ilusiones trascendentales de la razón cuando transgreden los límites de la experiencia. También, siguiendo la vertiente etimológica, el proceso jurídico de la crítica representa un tamiz, el *cribum*, que separa el buen grano del malo, las pretensiones legítimas de la autoridad de las ilegítimas. La autoridad, sea eclesiástica o estatal, que se aferre a su carácter sagrado o al derecho consuetudinario para exigir la dirección del pensamiento y las acciones es ilegítima, no en sí misma, sino en cuanto escamotea su paso por la criba de la crítica. Asimismo, en cuanto que «todo» cae sobre su jurisprudencia, la crítica repercute en su propia concepción como capacidad. Ella se expone, a su vez, al autoexamen permanente de su propio cribado.

La fuente de la crítica radica en la capacidad del sujeto de juzgar sobre las condiciones de posibilidad de aquello que le rodea y juzgarse a sí misma como capacidad, al mismo tiempo que se manifiesta como el proceso jurídico general de poner a prueba la validez de lo dicho y llegar a un veredicto en un momento de inflexión, es decir, cuando se origina alguna incertidumbre sobre la correspondencia de las pretensiones exigidas por la autoridad con los fines de la razón humana. Pero esa capacidad de juzgar y de resistir la autoridad impuesta necesita a su vez de un acto moral, de una decisión libre, del coraje de un yo. De pronto, el planteo crítico se convierte en una virtud y en una consigna que se repetirá hasta nuestros días: «*Sapere aude* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!» (Kant, «Respuesta a la pregunta» 63).

De modo que la crítica ilustrada moderna surge como una capacidad y una virtud del sujeto estable que problematiza la normatividad preexistente. Y, además, también aparece como personificación de una instancia general que comprende el rol del fiscal (que brinda pruebas), del tribunal (que evalúa) y del juez desinteresado (que proclama una sentencia de acuerdo con los fines de la razón). La particularidad de esta instancia, vuelta ahora legitimadora, es que no puede contar con criterios o leyes anteriores para juzgar los casos que se le presentan, ya que todo entra en el torbellino de su examen, incluido los fines racionales mismos. La actividad crítica del sujeto se convierte en la instancia jurídica que dispensa legitimidad en todas las direcciones y que somete soberanamente a todos los ámbitos, y eso abarca su propio proceder y sus fines. En Kant, esa instancia que funda una época pareciera entonces no tener otro fondo más que el acto subjetivo del juicio racional constituyente de lo objetivo, juicio que se encuentra, en un primer momento, no solo más allá del poder instituido del Estado y de la religión, sino también allende a toda experiencia afirmada en el hábito. En la nueva era, toda experiencia queda condicionada por el esfuerzo de distanciamiento crítico de un sujeto acendrado de los automatismos que producen los hábitos.

El marco de inteligibilidad y evaluación de la época que emerge se vincula de esta manera al acto subjetivo de la conciencia de fundarse y justificarse a sí mismo como tribunal absoluto, como fundamento de sí y para sí. Sin embargo, en un segundo momento, Kant pareciera no querer limitar ese tribunal a un ejercicio reflexivo interno del sujeto, sino que lo pone en contacto con una institución «pública y libre». Con ello se interfiere el modelo de la soberanía del sujeto racional. Este movimiento lo condiciona a ajustarse a lo que pasa (o no) el tamiz del debate intersubjetivo. Toda pretensión de autoridad que no resista el examen de sus abogados deja de ser legítima ante la égida de la razón. Entonces la crítica se erige en la operación autorreflexiva primordial de la subjetividad, pero para que sus sentencias adquieran (o pierdan) «respeto» necesita del consentimiento que brinda una mediación que no es (solo) la reflexión interna del sujeto. Así, la unidad de su autonomía no queda sujeta a la voluntad racional del sujeto solitario. Su unidad se encuentra tensionada por un momento subjetivo y otro que va más allá del sujeto. Ella está fundada en un acto subjetivo sin el cual no se podría decir nada racional sobre el mundo que lo rodea, pero a su vez es el tribunal absoluto que inviste a todo juicio de legitimidad y requiere de la intervención intersubjetiva de los iguales que revisan sus producciones en la esfera pública.

Kant se resguardó de extender el potencial disolvente que conlleva la radicalidad del «derecho de la crítica» en dos sentidos. Primero, porque el uso de la crítica se detiene allí donde podría perturbar por dentro la pretensión de universalidad del propio tribunal de la razón. Pues, más que conmover su reino, ya que está inserto en su concepto poner todo en crisis, incluso su propio orden, lo articula, circunscribe y controla sus efectos. Segundo, porque la potencial radicalidad del planteo crítico del uso cognitivo encuentra su límite en el ámbito socio-político. Luego de demarcar el campo de los usos apropiados de la crítica, en «Respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?» Kant refrena el poder soberano que pareciera concederle a la crítica pública. Allí su potencia se propaga solo hasta donde choca con el ejercicio coercitivo del Estado representado en la figura decisoria de *Federico el Grande*.² Si bien el monarca es el que debe proteger y promover el pensamiento libre y público de los doctos que disputan en un clima de libertad espiritual contra los enemigos de la razón, es también el que arbitra en última instancia las posiciones doctas, no el que somete su propia autoridad al resultado de la crítica. Como escribió Theodor W. Adorno, los alcances de la crítica fueron atemperados por el mismo pensamiento que la erigió en el nervio vital de su propia época («Crítica» 700).

2 Al respecto de las tensiones de este planteo en Kant, véase Butler, «Critique, Crisis, and the elusive Tribunal» 546-550.

La crisis de la época de la crítica

Hoy, al mismo tiempo que parecen consolidarse en los espacios académicos, científicos, artísticos, literarios y pedagógicos programas relativos al saber crítico, a la formación del espíritu crítico y a la institución literaria de la crítica, se revela dentro del campo intelectual una pérdida total de la evidencia de lo que atañe a su entendimiento y su eficacia: una pérdida tanto de la pretendida radicalidad y potencia del proyecto emancipador de la crítica como de todo lo que tiene que ver con la validez de sus fundamentos y la racionalidad de su ejercicio, con su concepto y la relación con sus objetos y sus fines, con su teoría y su articulación con la praxis, con sus poderes y sus efectos iluminadores. La era de la crítica anunciada por Kant se consume en su torbellino. La crítica es llevada a comparecer en el banquillo de los acusados. Ella, se dice, está anticuada, y allí donde todavía respira no deja de exhalar un resentimiento malicioso ante todo pensamiento emergente, fecundo y creativo. Algunos autores contemporáneos precipitan una condena radical: habría llegado el tiempo, así lo afirma por ejemplo Laurent de Sutter (7-8), de liberarnos del tiempo de la crítica –y de sus ilustres ejecutores: de ese linaje que va de Kant y Karl Marx hasta Adorno y Michel Foucault–. Pues lo que de mínima se constata es que ha dejado de ser obvio que la crítica sea tanto el nombre de uno de los conceptos históricos fundamentales de acuerdo con los cuales, desde la Ilustración, se articula la autocomprensión de los individuos y se orienta su acción,³ como así también la instancia de esclarecimiento que preside, ante la crisis profunda, la transformación de las malas condiciones de existencia hacia otras mejores. Desde distintas áreas de las humanidades y las ciencias sociales se alzan voces que anuncian menos la crisis de una modernidad legitimada en un modelo determinado de juicio crítico que la «crisis de la crítica como tal» (Gaber 49). En una palabra, al mismo tiempo que aquella caracterización de Kant se ha convertido en parte del sentido común de la vida intelectual promedio, en los ámbitos especializados se comienza a hablar de un momento histórico de inflexión en el que se avizora lo que De Sutter denomina el «régimen de pensamiento poscrítico» (8). Si es verdad que un hilo conductor marcó la frágil continuidad histórica de la época moderna de la crítica, hoy ese hilo parece de nuevo estar a punto de cortarse.

Los argumentos que abastecen la idea de una era que ha llegado a su fin, y de la que además deberíamos librarnos, provienen de fuentes diversas, incluso opuestas en sus proyectos filosófico-políticos. Algunas declaran que el impulso principal de la crítica, la negatividad, como fuerza instauradora de una tendencia o época histórica, está agotado, porque ella no hizo más que obsesionarse con encontrar y demoler enemigos,⁴ o porque ha empobrecido toda comprensión del mundo al complacerse

3 Sobre la constitución de la crítica como concepto histórico fundamental de la modernidad, véase Röttgers 651-675). Véase también, desde una perspectiva muy diferente, Thayer.

4 Véase Badiou y Nancy (69) y Latour («¿Por qué se ha quedado la crítica sin energía?»).

con denunciarla como ilusión de los agentes; y esto ha terminado afectando su propio funcionamiento, puesto que ella misma no puede escapar de su propio hechizo. La crítica que hace visible lo oculto debería dar lugar a una alternativa que invente «nuevas formas de la dialéctica afirmativa» (Badiou y Nancy 69), o que componga un mundo común (Latour, «Ensayo»). Si se persiste en la huella de su nombre, la crítica debería ser refundada en términos neomarxistas (Balibar) o, bajo la sombra de Gilles Deleuze o de Foucault, según el caso, despojada de los marcos (Thayer) y los *topoi* (Gürses) que la han hecho posible a la vez que la invistieron del poder que deseaba combatir.⁵ Otras posiciones, poniendo en juego resonancias etimológicas en la estela de *Crítica y crisis* de Reinhart Koselleck, perciben en ella una inadecuada respuesta –inadecuada por moralista, universalizadora, neutralizante, autolegitimante e hipócrita– a la supuesta crisis que engendra la lucha política.⁶ Intelectuales afines a la reflexión estética, como Jacques Rancière (*El espectador emancipado*), objetan a la crítica con pretensiones desmitificadoras basarse tanto en el desdoblamiento de lo real como en una dudosa eficacia de sus efectos y en una restringida idea del receptor, esto es, un espectador pasivo que debe ser movilizado por medio de la lucidez disruptiva del privilegiado sujeto crítico (9-84). Por su parte, sociólogos como Luc Boltanski y Eve Chiapello detectan en *El nuevo espíritu del capitalismo* que los valores de la ruptura, de la creatividad, de espontaneidad y de novedad promovidos por la crítica, cuyo modelo más excelso serían los ideales de las vanguardias artísticas, se fusionan con la crítica social no ya para atizar la transformación de lo socialmente esclerosado, sino para reforzar las exigencias de rendimiento hacia los individuos y expandir los beneficios económicos de la empresa neoliberal. Es cierto que, al desperdigar esta constelación de valores asociados a la crítica (autonomía, libertad, singularidad, ser dueño de sí mismo) por todo el espectro de relaciones sociales, se rompe con aquel privilegio del sujeto de la crítica encarnado en el artista creador o en el intelectual independiente, pero esto se logra al precio de convertir la crítica en un bien gestionable y en instrumento de administración. Los individuos asumen los valores asociados a la crítica para poder ser estimados y puestos a disponibilidad de los procesos de evaluación crítica permanentes –por ejemplo, en el mercado de las universidades los actores capitalizan sus calificaciones y su valor como críticos publicando en revistas de alto impacto, generando proyectos reciclados para ser financiados o calculando la circulación de sus trabajos y de su imagen como especialistas–.⁷ Así, la operación del crítico termina contribuyendo –y finalmente fortaleciendo– a la adaptación flexibilizada de los individuos dentro de la lógica policial del renovado espíritu del capital. En definitiva, de este modo toda liberación guiada por la crítica

5 Véase Balibar; Thayer; y Gürses.

6 Véase Avanesian 31-32.

7 Para un desarrollo más amplio, véase Brown; Demirović, «Para una nueva formulación del saber crítico»; y Raffnsøe 32-35.

de una subjetividad autoconsciente queda clausurada por replicar formas de poder o mutar en nuevos y más eficaces mecanismos de (auto)control.

El diagnóstico poscrítico implica un desafío para la tradición de la teoría crítica de la sociedad allí donde toca los núcleos sensibles que se han tornado incuestionados en su concepción de crítica, particularmente donde desea corroer algunos de sus presupuestos vinculados a la lógica de la sospecha de la transparencia de la conciencia y el desciframiento de sus ilusiones.⁸ Pues si la potencia del pensamiento crítico radicó en evidenciar, por medio de un proceso de sospechas y desdoblamientos, que ninguna representación o imagen es incondicionada, y mucho menos inocente, y esa evidencia llevaba consigo la voluntad de disolver las relaciones de dominación política, social, sexual, colonial, etc., el pensamiento poscrítico considera menester repensar no tanto lo que impide iluminar las mediaciones históricas esclerosadas o las ilusiones distorsionantes, sino justamente los mismos presupuestos ilustrados de la lucidez desmitificadora y la voluntad emancipatoria de la crítica. Por un lado, urge tematizar lo que significa que las diferentes versiones de la teoría crítica operen bajo el supuesto del proceso crítico como desdoblamiento e iluminación constante del vínculo opaco de toda representación discursiva con unas condiciones de emergencia contingentes que la determinan. El sujeto devendría crítico al expresar con plena conciencia que allí donde las representaciones (obras de arte, imágenes, decisiones, juicios) parecían neutrales, en realidad se originaron por privilegios, relaciones asimétricas de fuerza, imperialismos, colonialismos geopolíticos, violencia de género, de raza, opresión del lenguaje, sometimiento de clase, de estructuras de poder, inequidad en la educación, en la comunicación o en el reconocimiento, tiranías de unas esferas del saber sobre otras, o disciplinamiento de los cuerpos. Al arrojar luz sobre la relación escindida de todo discurso o práctica con unas condiciones de posibilidad oscuras, el conocimiento crítico también tornaría legible la unión de lo que aparece en las representaciones con lo invisibilizado, violentado y tabuizado en las diferentes formas de dominio. En el escenario poscrítico, esta práctica de la lucidez del sujeto crítico, en constante estado de alerta, que distingue una realidad manifiesta, distorsionada y distorsionante, y otra latente, oculta, y que sabe de los criterios para discriminarlas y jerarquizarlas, se convierte en un hábito académico que termina legitimándose a sí mismo contra toda otra forma de experiencia.⁹ Al mismo tiempo, lo que parece ponerse en cuestión es la confianza en que esa iluminación teórica pueda pasar de ser una clave de legibilidad para una orientación práctica emancipatoria. Mientras se debilitan las antiguas certidumbres que apoyaban la «filosofía de la realización», aquella que enarbolaron los hegelianos de izquierda y que Adorno (*Dialéctica negativa*) quiso redimir en cuanto *filosofía* crítica justamente porque se había dejado pasar su momento (13), la supuesta

8 Un cuestionamiento canónico en este sentido puede encontrarse en Ricoeur 32-35.

9 Véase Felski.

consustancialidad dentro de la teoría crítica entre conocimiento ilustrado, efectos concientizadores y voluntad traslúcida y emancipatoria se ve arrastrada a consideraciones radicales. Nada en ella es ya obvio. Ni su poder de incidir favorablemente en la lucha por la emancipación y en la constitución de los sujetos que orienten y lleven adelante esa lucha, ni su mismo derecho a la existencia.

La cuestión (de la) crítica en la teoría crítica

Por un lado, en un horizonte signado por el incumplimiento de las expectativas emancipatorias, la crítica cae, una y otra vez, casi irremediamente, bajo la condena de revitalizar el mismo poder social que denuncia. La liberación (mediante la crítica), más que una promesa, es nuestro derrotado ayer. Por otro lado, nada parece disipar definitivamente las dificultades a las que se enfrenta el deseo de liberarse de la crítica, sobre todo, las dificultades de liberarnos sin ella. Ante este panorama, las posturas han oscilado entre el abandono y la radicalización. Unas promulgan un renovado adiós a la crítica –o, más enfáticamente, un abandono basado en la postulación de (o en la esperanza en) una forma de pensamiento externo a la crítica que sirve de base para tematizarla, pues la emergencia de «algo otro de la crítica» (Biset 65-66) sería lo que ella eclipsa–. Otras reclaman su necesaria radicalización a partir del repliegue sobre sí misma, una forma de obstinación en ella que debería «expiar su propia derrota» (Türcke 8) en cuanto la sociedad opresiva sobrevive y se afianza.

Es evidente que la conciencia problematizadora de las consecuencias indeseadas de la crítica para la emancipación afectan el sentido actual de la posibilidad y la necesidad de todo programa de teoría crítica. Bajo la rúbrica de teoría crítica se engloba a líneas de pensamiento que coinciden en la idea de que la crítica implica la negación de la evidencia de lo dado, la resistencia a los mecanismos de control y normalización social que someten a los individuos en cuerpo y alma, y una concepción de sí misma como una forma de praxis orientada hacia la liberación de condiciones experimentadas como limitantes. Pensamiento crítico significa, en esta imagen general, fuerza de negación, autorreflexión, resistencia, intervención y transformación emancipadora. A grandes rasgos, con esta imagen suelen identificarse los esfuerzos de las diferentes ramificaciones de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. Esta imagen también podría contener, no sin ciertas reservas, a filósofos y filósofas provenientes de otras tradiciones como Michel Foucault o Judith Butler. En cierto modo, incluso ronda el pensamiento crítico del llamado, en términos difusos, «Sur Global», es decir, de aquellos y aquellas que desean desplazar la teoría crítica de su punto de referencia anclado en la tradición europea frankfurtiana. En todo caso, la problematización del vínculo entre liberación y crítica no ha dejado de inquietar a la amplia y multifacética herencia del pensamiento crítico. Entonces se vuelven a interrogar las condiciones, los modos, las afinidades, las posibilidades

y los efectos de sus concepciones de crítica;¹⁰ se hurga en sus remisiones conceptuales polisémicas y se examinan sus disposiciones normativas subyacentes, lo cual conlleva también la exploración de lo que hace del pensamiento, de la imagen y de la praxis un pensamiento, una imagen y una praxis críticos, no (solo) *de* artefactos culturales, sino (también) *de* los lenguajes, valores, prácticas, instituciones o formas de vida existentes.¹¹ Todo esto significa, dicho de otro modo, una autorreflexión de la teoría crítica sobre la capacidad de discernimiento de la praxis humana que se ejerce bajo el supuesto de que lenguajes, imágenes, relaciones, valores, acciones, instituciones o formas de vida constituidos no deberían ser como son, porque de algún modo han sido malogradas sus aspiraciones normativas o porque las aspiraciones normativas que les dieron origen mutan en dispositivos de dominio o autocontrol. Pero, al mismo tiempo, la pregunta enfática por la crítica presupone algo más que el escrutinio de los criterios de legitimidad de los distintos saberes críticos y su relación con los juegos del poder. La pregunta también interpela a la constitución interna de la crítica como una capacidad, esto es, a aquello que la torna posible como una capacidad específica, ya que en su propia idea subyace el procedimiento de no poder exceptuarse ella misma del acto continuo de poner(se) en cuestión. Ella no puede dejar de participar ni de aquello (el objeto) que juzga, distingue o evalúa, ni de sí misma como proceso de juzgar, distinguir o evaluar. Ahora bien, ¿hasta qué punto entonces el procedimiento crítico puede ser plenamente consciente de sí mismo, de sus propios criterios de juicio? ¿Puede escapar de su circularidad sin anularse a sí misma? ¿En qué medida se podría disolver la práctica crítica en un proceso reflexivo que la vuelva transparente? ¿Es deseable y posible esa transparencia del tribunal de la crítica? Más aún: ¿no conducen todos estos interrogantes, acaso, a prolongar la impotencia del pensamiento crítico?

Ante esto, se plantea aquí un corrimiento en la formulación del problema de la crítica o de la crisis de la crítica: con este corrimiento no se apunta al orden –implícito o explícito– de la regulación normativa que permite determinar y evaluar el propio desempeño de la capacidad crítica, sino a aquello que justamente se sustrae de la regulación normativa sobre lo adecuado y lo inadecuado de tal o cual objeto, lenguaje, práctica, institución o forma de vida. Lo que se sustrae no es algo ajeno a ella; no es otro algo externo a lo que recurrir para fundamentarla y orientarla hacia fines justificados. Lo que se convierte aquí en tema de reflexión es lo que la crítica designa en su diferencia irreductible con ella misma como capacidad activa del discernimiento de un sujeto. Si bien es claro que la crítica es la actividad del sujeto que juzga, discierne, separa, combate posiciones antagónicas, exige razones para validar lo que expone y denuncia finalmente lo que permanece en la sombra de los juegos del poder, ella

10 Véase Saar 12-17; Brieler; Sonderegger; Cook; y Demirović, «Kritik und Wahrheit».

11 Véase Jaeggi y Wesche; Romero Cuevas; y Didi-Huberman.

también está constituida por lo que Christoph Menke («La dialéctica de la estética») ha comprendido como su «momento estético» (158-161). Precisamente este momento que actúa cuando juzgamos es el que se contrapone de modo inmanente como lo otro de la capacidad de juzgar.

Lo añadido

En principio, el momento estético de la crítica se manifiesta a su vez en dos sentidos indisociables: como una práctica estética específica (como una práctica que no está determinada por el éxito según fines definidos de antemano) y como un juicio estético específico (un juicio que va contra la capacidad del juicio).¹² Al igual que la experiencia estética del arte, la crítica sería una práctica cuya realización no puede ser controlada totalmente por el saber del sujeto ni puede validarse por criterios externos o ajenos a la experiencia en la que surge. Es decir, si bien su actividad no se agota en la experiencia en que surge, no puede autoconstituirse en un tribunal abstracto a lo que todo debe someterse, incluida su propia justificación. Es connatural a ella romper continuamente con todo juicio fundado fuera de la experiencia y con toda experiencia automatizada. Se podría pensar quizá que, en la experiencia, ella se concreta como un juego y, al mismo tiempo, se quiebra en su experiencia. Entonces la crítica, más que una cuestión abstracta de «expresión de juicios», es una respuesta a una situación y a un contexto; una «práctica definida», de acuerdo con Raymond Williams (87), porque está anclada en un contexto específico que comprende tanto su modo de proceder, la capacidad de juzgar de modo normativo, como la crisis de su propia posibilidad no solo de legitimarse, sino también de realizarse a sí misma. Theodor W. Adorno ha pensado en esa dirección en que la crítica ya no teme conmover las pretensiones de su propio reino. A diferencia de la actitud del proyecto kantiano de articular sus elementos, circunscribir su uso y controlar sus efectos, atender a su momento estético requiere pensar y practicar la crítica en todo aquello que tiende a desarticularla, deslocalizarla y liberar sus efectos ocultos. Y esto no supone solo que lo hace en relación con lo diferente de sí, el objeto, sino en sí misma. En «Observaciones sobre el pensamiento filosófico» Adorno dice: «El pensamiento filosófico suficiente es crítico no sólo frente a lo existente o a su copia cósmica en la consciencia, sino también frente a sí mismo» (535). Así, la práctica crítica es una experiencia de la liberación *de* la crítica.

En tal sentido, la crítica se repiensa, más allá de la capacidad del juicio, como una experiencia *reticente*: va contra sí misma sin llegar a eliminarse a sí misma. La crítica es una práctica reticente porque se despliega inacabadamente mostrando su no identidad consigo misma y, con ello, una distancia respecto de sí misma. En esto, el pensamiento crítico de Adorno se familiariza con la figura de «ponerse fuera de

12 Véase Menke, «Ein anderer Geschmack», especialmente 234-236.

sí mismo» (6) esbozada por Foucault (*El pensamiento del afuera*) en su homenaje a Maurice Blanchot. A su vez, el «ponerse fuera de sí» de la crítica es tributaria de la noción foucaultiana de crítica como virtud, ya que, desde su experiencia de autorrepulsión, ella se pone en sí misma fuera de los requerimientos discursivos que la posibilitan y la producen, de la presunción de que solo puede establecerse como capacidad si sabe previamente –con independencia de la concentración en la experiencia– cuál debe ser su sostén, su raíz, su justificación, su fundamento, su criterio, su velado origen.¹³

Tanto el abandono poscrítico de la crítica como la radicalización de la «crítica por la vergüenza de que siga siendo necesaria» (Türcke), es decir, de que exista porque todavía perdura una sociedad falsa, comparten, a pesar de su oposición, el presupuesto de la completa externalidad del afuera de la crítica (externalidad del pensamiento otro o externalidad de la sociedad libre). Es verdad que ambos aciertan al pensar una experiencia que no esté contenida en una subjetividad autoconsciente. Esta experiencia le debe ser dada desde un afuera, desde una objetualidad que hay que atender, cuidar, preocuparse, no dominar. Pero el gesto del abandono y la postura de la radicalización pasan por alto su carácter propiamente reticente. Y lo hacen porque la posición del afuera de la crítica se da en la misma operación crítica. En última instancia, ambos, el discernimiento de que la crítica clausura «un pensamiento otro de la crítica» y el juicio de que la sociedad verdadera clausurará la «vergüenza de que la crítica sea necesaria», no escapan a la imagen tradicional de la crítica como tribunal (que ahora pretende juzgar radical o temporalmente al tribunal de la crítica). Se juzga que la crítica es algo de lo que deberíamos librarnos (por obturar un pensamiento otro a la crítica o por ser la expresión de la vergüenza de que se reproduzca una sociedad falsa). Se la abandona o se agudiza su oposición con su objeto hasta evaporarla en pos de otro externo a ella. Ambas posiciones reaccionan ante la crítica por consideración de otra cosa completamente allende a la crítica misma. A ambas se aúna la esperanza en la disolución del componente crítico del pensamiento.

A distancia de esto, la crítica reticente se realiza en el movimiento autorreflexivo del conflicto interno insoluble entre todas las aseveraciones y las justificaciones manifestadas por el sujeto –sin duda, sin ellas no podría ni siquiera pensarse en la idea de juicio crítico, menos aún un abandono o un repliegue– con aquello que, más que del orden discursivo de las razones, es del orden de la experiencia sensible. Del orden práctico de la revuelta, según Foucault. Es una práctica que en su propio movimiento irrumpe un aspecto sensible que cuestiona la pretensión establecida de la dirección de los seres. Esto significa también el socavamiento de la realización plena de la capacidad del sujeto en tres sentidos: en el de la imposibilidad de subsumir algo singular en categorías generales; en el de su incapacidad de juzgar de acuerdo con normas y fines prácticos; y, por último, en el de la imposibilidad de la capacidad subjetiva del

13 Véase Foucault, «¿Qué es la crítica?» 80-81. Para una interpretación, a partir de Foucault, de la autorrepulsión de la crítica como suspensión de la capacidad de juicio, véase Butler, «Was ist Kritik?», especialmente 243.

crítico de erigirse en la condición de posibilidad de la objetividad de su juicio sobre un objeto. Esta es la razón por la que Menke insiste en el momento estético de la crítica; entendida como liberación de fuerzas sensibles que constituyen al sujeto, pero que no son controladas por él, la crítica posibilita y a su vez imposibilita la realización de los ejercicios habituales de los juicios críticos normativos de los sujetos.¹⁴ Por lo tanto, es la crítica misma la que internamente se pone en relación con su otro externo.

Para explicar esa relación, Adorno alude a una instancia de la práctica crítica que «se añade» a la comprensión racional, proveniente de un orden no idéntico a ella, pero tampoco no completamente externo a ella. En *Dialéctica negativa* intenta un acercamiento conceptual a la vaga experiencia de «lo añadido» (*das Hinzutretende*). El esfuerzo teórico es sin duda aporético, porque lo añadido no es estrictamente del orden conceptual. Lo añadido, dice allí, es «impulso», «un rudimento de una fase en la que el dualismo entre lo mental y lo extramental aún no estaba solidificado»; una «forma de reacción motora», una «contracción de la mano». Es, al mismo tiempo, una obra del pensar y algo otro de la razón, inconsciente e involuntario, «el latido cardíaco de la *res cogitans* más allá de ésta» (214). Sin esta instancia, piensa Adorno, no se podría hablar ni de conocimiento del objeto, ni de un sujeto libre, ni de acciones auténticamente transformadoras, porque sin ella no se podría romper con la corteza del sí mismo para acceder a la experiencia de lo otro del sujeto. En las lecciones sobre *Problemas de filosofía moral* de 1963, asocia esa «vaga» instancia al «orden de lo absurdo» (190). No es casual que declare a sus estudiantes que presentar de modo teórico su idea de realización de un acto libre sea «extremadamente difícil», ya que refiere a un «momento atóxico», un momento en que la capacidad reflexiva del sujeto se ve afectada por algo distinto de ella misma, por una conmoción repentina, y sería un «absurdo querer expresarlo en la teoría» (41-42), es decir, comprenderlo conforme a un marco categorial sin que se vea desfigurado o mutilado al mismo tiempo por él. Esa indicación de «lo que se añade», que proviene del orden de lo absurdo, es un momento estético, somático e intramental a la vez. En este contexto, Adorno arriesga una crítica a Kant que es una interrogación sobre los límites de una voluntad moldeada según el criterio de inteligibilidad del sujeto racional. La irrupción de ese momento estético produce un tipo de subjetividad que no se ajusta a ese criterio, pues es absurdo expresarlo de acuerdo con parámetros de normas y valores legitimados en la racionalidad. La indicación del límite de la justificación o, mejor dicho, el asumir la osadía de cuestionar las coacciones de la justificación racional apelando en el mismo discurrir del discurso académico al «orden del absurdo» sería, entonces, la indicación de lo no idéntico que irrumpe e interrumpe la crítica racional, desplegándola. Pero la irrupción no conduce a una esfera exterior, a un otro más allá de la práctica reflexiva. Más que un abandono de la crítica racional, la experiencia de la libertad de lo añadido implicaría un recomienzo de la razón, esto es, «la liberación de la ratio, una ratio cambiada» (Hamacher 75).

14 Para un desarrollo más amplio de la noción de fuerza (*Kraft*), véase Menke, *Fuerza*.

De aquí se deriva para el pensamiento crítico una tarea que continúa la ya delineada en el prólogo a *Dialéctica de la Ilustración*: más que disolver o expulsar lo añadido porque proviene del orden del absurdo, como podría suponerse a partir del *leitmotiv* del tribunal de la razón ilustrada –según la cual nada fuera o extraño a su legislación podría ser digno de ser verdadero o libre de manera legítima–, una crítica liberada insistiría en ese momento estético como parte de la conversión interna de la propia crítica que accede a la experiencia de lo otro (de lo no idéntico). Insistiría, según afirma Menke («Cómo (no) juzgar»), en «la imposibilidad de juzgar», y justamente ese imposible sería lo que torna «posible una praxis distinta, alternativa, del juicio» (92) mismo, como si se estuviese ante una revelación inminente que nunca sabremos a ciencia cierta si nos será dada. La crítica es el proceso en que el orden de lo absurdo, en cuanto su otro interno –lo no puramente cognitivo del conocimiento–, disuelve desde adentro la pretensión absoluta de sus juicios racionales (y, sobre todo, de ser un tribunal absoluto), al mismo tiempo que el orden de lo cognitivo disuelve la pretensión absoluta de toda forma de revelación sensible que no esté mediada a su vez por una actitud reflexiva guiada por razones hábiles y responsable ante lo(s) otro(s).

Aposiopesis. Hacia una reformulación de la teoría crítica

En su clásico ensayo programático de 1937, Max Horkheimer proyecta una teoría crítica como una forma de conocimiento cuyo interés principal radica en la emancipación de su objeto. La liberación es pensada allí según una relación específica con su objeto. Mientras que la teoría tradicional toma distancia metódicamente del objeto, la teoría crítica no se sustrae a sí misma de lo pensado. Como su objeto es la sociedad en su conjunto, ella se sabe parte de lo que estudia. En ese sentido, la teoría crítica es una forma de comportamiento específico: un comportamiento autorreflexivo sobre las teorías y las prácticas. Sus juicios, a diferencia de la teoría tradicional, la que toma distancia frente al objeto, están imbricados en las prácticas sociales existentes que desea liberar y, por ello, también las prácticas inciden sobre ellos mismos, pues la teoría crítica no puede sobrevolar las condiciones histórico-sociales que producen prácticas y conceptos. Ella desea hacer explícitas las fuerzas que se ponen en juego en las luchas, se sabe parte de ellas e intenta orientarlas por el interés en «situaciones racionales» (Horkheimer, «Teoría tradicional y teoría crítica» 34). Al pensar esta relación de mutua resonancia entre prácticas y conceptos, la teoría crítica vuelve diferentes a las prácticas y estas hacen de ella algo también diferente. En cambio, la teoría tradicional no avanza en el ser así de las cosas ni el ser así de la teoría. Por eso no es autorreflexiva y, porque no lo es, no se comprende a sí misma como una práctica emancipadora (si lo hace, es en un sentido demasiado estrecho, en el sentido de liberarse progresivamente de los errores del pasado). Esto marca la distinción esencial entre la teoría crítica y la tradicional: no su objeto, sino su forma de comportamiento. La teoría crítica es una práctica autorreflexiva sobre la

praxis social orientada hacia la emancipación, esto es, en la visión del Horkheimer de la década de 1930, hacia una organización consciente, racional y libre de las relaciones sociales. Para comprenderse a sí misma en movimiento autorreflexivo, este sería su momento idealista, debe comprenderse como praxis, su momento materialista.¹⁵ Pero enfocar la crítica en su carácter autorreflexivo no está exento de riesgos. Así lo expresaban Adorno y Horkheimer en *Dialektik der Aufklärung*. O la crítica se convierte en nihilismo, radicalizando su constante vuelta destructiva sobre sí y disolviendo cualquier idea de verdad o libertad posibles, o se constituye en fundamento ambivalente de una nueva mistificación, la de un pensamiento crítico marcado por el «horror mítico» (34) contra el mito. Todo concepto oscuro, toda expresión humana y todo impulso serían, para una crítica de este tipo, míticos, residuos irracionales y, por lo tanto, ajenos a la reflexividad del sujeto. Pero también, al comprender la praxis como producción totalmente transparente de sujetos libres y autoconscientes, como lo postuló Horkheimer en los treinta, la crítica queda prendida a los problemas del idealismo, ya que busca, mediante la reflexión del sujeto, la asimilación completa de la praxis ciega, pensada en términos de una apariencia falsa pero socialmente necesaria, a una praxis llena de sentido, sin restos de aquello que en la praxis material no es sujeto.¹⁶

Una posibilidad para avanzar en su aventura autorreflexiva superando estos riesgos puede germinar a partir del carácter reticente de la práctica crítica. Los intentos de establecer una teoría de la crítica, apelando a ciertos aspectos normativos, cuasitrascendentales, de la comunicación humana o del reconocimiento moral (de Jürgen Habermas a Axel Honneth), o el desarrollo de una sociología de la crítica (Luc Boltanski), catalogando las diferentes prácticas de la crítica, se acercan más a lo que Horkheimer llamaba teoría tradicional que a una renovación de la teoría crítica en un horizonte poscrítico.¹⁷ Que la crítica sea reticente también significa que es una práctica que no puede determinarse completamente mediante una teoría general o por medio de la rigurosidad metodológica. No habría una ciencia crítica, ni una ciencia de la crítica en sentido estricto. El pensamiento crítico no se consume en la apropiación subjetiva del mundo mediante conceptos generales o en la aplicación de reglas justificadas racionalmente. Pensar la crítica como práctica reticente abre otra vía de acceso diferente a la que conduce el tratamiento de los criterios de la crítica a partir de una teoría normativa robusta. Más que criterios positivos (morales, epistémicos, estéticos) o nuevos esquemas de legitimación del ejercicio crítico, con el ser reticente de la crítica se explora la relación diferenciada de la praxis crítica consigo misma, esto es, la relación con lo que no está contenido totalmente ni en la conciencia ni en la comunicación, por lo tanto, con algo para lo que no hay ninguna certidumbre de

15 Sobre este punto, véase Horkheimer, «Apéndice (1937)» 80.

16 Para un desarrollo más amplio de las consecuencias de este argumento para una reformulación de la teoría crítica, véase Menke, «Kritische Theorie und tragische Erkenntnis».

17 Sobre esto, véase Sonderegger 49 y 54.

que pueda llevar a una práctica lograda. Lo que se establece con la crítica es un tipo de *relación de no identidad con la práctica* que no puede ser absorbida del todo por el discurso conceptual.

Una línea esbozada en *Dialéctica negativa* sugiere aventurarse en ese camino. Adorno lo llama «dialéctica»: «El pensamiento no tiene necesidad de contentarse con su propia legalidad; es capaz de pensar contra sí mismo sin renunciar a sí» (138). El ser reticente de la crítica dialéctica presupone que su movimiento autorreflexivo, que es una reflexión del pensamiento crítico desde y sobre su dimensión práctica, conlleva su interrupción, la de no poder juzgar la práctica exclusivamente como realización autoconsciente de los sujetos, sin agotar por ello las energías de su ser reflexión crítica, es decir, reflexión crítica *de* la práctica. En cuanto reflexión crítica de la praxis se ejecuta mediante la irrupción en el sujeto de lo que no puede ser completamente transparente a su capacidad de juicio crítico. La interrupción la pone en cierto modo fuera de sí, haciendo aparecer lo que se hurta a las capacidades racionales, lo que impide su absoluto repliegue como reflexión del sujeto. Lo que irrumpe es una reacción somática, una invasión, un sentimiento de aversión. La crítica reacciona mediante esta aversión contra sí misma: contra su capacidad reflexiva cuando quiere reprimir el momento estético y contra su pretensión de abarcarlo todo sin dejar resto.

De este modo, la crítica, más que ser reticente, deviene reticente. No tanto porque comulgue con el secreto o porque su significado deba permanecer velado en el espacio público –y deba leerse entre líneas– por temor a la persecución política, según han advertido Koselleck o Leo Strauss. La reticencia no es (o no es solo) una cuestión de estilo de escritura. Reticencia se dice en griego *aposiopesis* –ἀποσιώπησις–, una interrupción del encadenamiento del discurso por la que se libera un silencio repleto de resonancias. Y, además, refiere también al silencio de personas que están fuera de sí. Su mutismo puede hacer surgir algo que se basa en anticipaciones de sentido compartidas por todos o que todos podrían compartir. Está dado, en cierto modo, previamente a la reflexión del sujeto. Por supuesto que la figura retórica de la aposiopesis, o su comprensión etimológica, es limitada en ese contexto allí donde alude a la continuidad del sentido entre lo dicho y lo no dicho. Pero su movimiento se expande más exactamente donde enfatiza el «estar fuera de sí» que está mentado en ella. La interrupción de lo expresado es también una reacción visceral que irrumpe, una fuerza que desborda al sujeto como portador de sentido. Al igual que la figura de la reticencia, la crítica parte de una experiencia compartida, pero que momentáneamente se interrumpe para que irrumpa una repulsa que atenta contra la voluntad del sujeto de tener la última palabra, contra su poder de controlar íntegramente su objeto (y a sí misma). El conocimiento crítico reticente es una práctica que no puede dar plenamente razón de su saber (sobre su praxis) o, mejor dicho, da cuenta de su saberse como praxis cuando interrumpe su pretensión de transparencia reflexiva *de* la praxis. Entendida como totalmente contenida en la actividad autoconsciente del sujeto, se pierde lo constitutivo de la praxis: la no identidad de la praxis respecto al

pensamiento de la praxis.¹⁸ En la crítica irrumpe una diferencia en ella que no rompe la forma misma del juicio. Lo que irrumpe en el juicio crítico es su dimensión material, que remite a una percepción, a un momento estético, repentino, a una «crispación de los nervios»; una experiencia sensible, en definitiva, que no es comprendida absolutamente en el yo pensante. En el instante de la irrupción, el sujeto se quebranta y, en lo más íntimo de él, se aproxima a algo que no le pertenece ni se lo puede apropiar. Trasciende el ámbito cerrado de la racionalidad, y frágilmente se abre a lo no idéntico del objeto (y de sí misma). Adorno también lo denomina «lo abierto» (*Metaphysik* 220), lo que ya no es subsumido bajo la identidad del concepto consigo mismo, no porque de hecho se presuponga algo así como una naturaleza indisponible, sino porque en todo trato cercano con las cosas está siempre presente la posibilidad del fracaso de la experiencia con la cosa, de lo precario de cualquier identificación consciente del sujeto con su objeto, el malogro de todo saber y de toda praxis.

Esta figura de la experiencia de lo abierto inerva las reflexiones de Menke sobre el juicio contra el juicio que pone de manifiesto la experiencia singular del juego estético de fuerzas sensibles. Esta experiencia singular se nutre de la vida cotidiana, de sus hábitos y automatismos aprendidos, del desarrollo de «capacidades» sin las cuales no habría la capacidad de experimentar nada diferente, nada inaudito. Sin el hábito, sin la insistencia parsimoniosa del trato con la cosa, no habría nada diferente a él. La crítica reticente requiere del hábito y la capacidad de experimentar, del contacto sensible cercano con las cosas. Pero esa capacidad es igualmente frágil:

Lo más importante para un crítico sería una obiedad [...] debe ser capaz de experiencias espirituales y musicales. Si se parte de la idea de carácter antropológico [...] de que la capacidad humana de experimentar cosas se atrofia, esa capacidad de experimentar en la realidad es todo menos obvia. Una grandísima parte de lo que se sirve como crítica no es sino un sucedáneo que quiere disimular que el crítico no solo no entiende verdaderamente de lo que trata, sino que ni siquiera es capaz de una experiencia primaria (Adorno, «Reflexiones sobre la crítica musical» 558).

Aunque no hay conocimiento crítico sin experiencias primarias, él no es mera réplica de lo que es o lo que ha sido en la experiencia. El conocimiento requiere un plus. Mediante la crítica reticente el sujeto puede conocer algo de lo otro de sí; pero su ser reticente es un devenir reticente, es una práctica contra sí misma. La experiencia de la crítica reticente solo puede darse ahí en el umbral de la experiencia, en donde se pone en crisis y se suspende tanto su carácter trivial y mecánico como su justificación por el encadenamiento de juicios racionales. En ello se juega la explicación del paso a la praxis. El tránsito del pensamiento crítico a la praxis se obtiene por ese factor añadido que quiebra su circularidad autocomprensiva. Si bien el aprendizaje de esta «capacidad de experimentar» (Adorno) lo otro, lo no idéntico del objeto, implica el momento estético

18 Véase Menke, «Kritische Theorie und tragische Erkenntnis».

de la crítica, sin el cual no se podría romper en la vida cotidiana con los automatismos que rigen los aprendizajes, ese aprendizaje vuelve a toda crítica inestable porque se basa precisamente en un aspecto somático, involuntario, una inervación que puede jaquear la lógica del juicio y de las razones que lo sostienen. Por consiguiente, el factor añadido puede posibilitar la práctica crítica y a su vez imposibilitarla. Crítica de la experiencia y experiencia de la crítica son dos lados de la misma moneda. En el intersticio entre la puesta en crisis de la experiencia y en la experiencia habitual del mundo de la vida se da la aparición de las fuerzas intensas sin las cuales toda emancipación de las experiencias habituales sería imposible.

Una experiencia no transparente en todas sus direcciones

En un pasaje de *Minima moralia*, Adorno sostiene algo similar al modo en que Gadamer define el horizonte de comprensión hermenéutica basado en la aquiescencia lingüística: «El conocimiento se da antes bien en un entramado de prejuicios, intuiciones, inervaciones, autocorrecciones, anticipaciones y exageraciones; en suma, en la experiencia intensa y fundada, más en modo alguno transparente en todas sus direcciones» (78). Aquí pareciera corregirse el resto idealista que quedaba en el ensayo programático de Horkheimer. Pero sobre todo pareciera expresarse un punto fundamental de la operación crítica reticente: esta no puede ser nunca reducida al acto autoconsciente de un sujeto, no puede ser la búsqueda activa de un sujeto que se vuelve transparente para sí mismo por medio del establecimiento de diferenciaciones del objeto y que vuelve transparente para sí también su entorno coyuntural y su orientación práctica. La crítica pertenece a la experiencia, es decir, a aquello que no se encuentra autocontenido como un saber o como un hacer del sujeto. La crítica es parte de situaciones que ocurren a las espaldas del sujeto. Esto es, que ocurre en aquello otro que ya se habita cuando la crítica, en cuanto «práctica definida», obra en un orden social específico. Ella estrecha vínculos con una experiencia singular que ocurre en otra parte que no es la conciencia y sus fines, y que no es del todo ni un saber ni un hacer del sujeto. A diferencia del hacer y del saber del sujeto, la crítica no aspira a subsumir en una unidad lo disímil, en identificar lo que aparece en el campo del conocimiento y de la práctica como no idéntico. La crítica no sería posible, de acuerdo con Jean Starobinski, «si no comprendiese lo diverso en su diferencia, y si no extendiese esta comprensión a sí misma y a su relación con las obras» (36); lo cual resuena en el último Foucault: «La crítica sólo existe en relación con algo distinto de ella» («Qué es la crítica» 46). Es verdad que la experiencia es aquello que le sucede al sujeto. Pero esa experiencia, este es el punto que atestigua Adorno, no le es transparente en todas sus direcciones. No (solo) porque está tergiversada por el plexo de engegucimiento de la sociedad administrada, ni porque dependa de la autoridad de la tradición, que no puede hacerse consciente en su totalidad, como argumenta Gadamer. No es transparente a la conciencia porque

se produce en la misma experiencia crítica una crisis del sentido, una diferenciación insaturable, no solo de su objeto, sino también y fundamentalmente, de sí misma. La comprensión crítica es inseparable de la crisis misma de la forma de la crítica, del abismo interno de la comprensión crítica, de su «delirio» (Quent), de la rasgadura del campo normativo en el conocimiento, del que depende y a su vez pretende liberarse.

Según Adorno, se conoce –y esto para él es sinónimo de pensar críticamente– a partir del trasfondo de la experiencia, de experiencias intensas y fundadas. El conocimiento crítico, por tanto, se basa en una experiencia que, si bien no es transparente ni totalmente expresable, no transcurre en el vacío ni es infundada: la crítica de la experiencia contiene en sí oscuridades, prejuicios, intuiciones, movimiento de los nervios, anticipaciones o exageraciones. Si hay algo liberador en el pensamiento crítico no puede ser (solo) el volverse conciencia nítida de un sujeto que eleva a conceptos las oscuridades de su objeto. Esto sería idealismo. Si fuese así, la liberación a través de la crítica se daría por medio de un trabajo discursivo de un sujeto que explicita claramente las determinaciones de su relación con el objeto y de su relación con él mismo, y así fundaría prácticas que dejarían de desarrollarse ciega y silenciosamente.

No obstante, la crítica reticente no niega del todo el momento idealista, el momento de actividad del sujeto de determinar y elucidar mediaciones, de eliminar cegueras, de captar todo en la red de las palabras, pero lo piensa siempre en relación con la forma de la crítica misma, con su otro, con un momento pulsional, involuntario, material, un momento estético que proviene, como dice Adorno, del orden de lo absurdo. De ahí su intensidad. La reticencia implica que ella no solo no puede enunciarse a sí misma de forma prístina –este sería el núcleo de la aposiopesis–, sino que por ese no afirmarse aparece una potencia que no es la de la pura actividad del sujeto, pero que posibilita toda acción del sujeto. Tomando una expresión de Martin Seel, sería la «capacidad de dejarse determinar» de la crítica. Ni puede afirmarse solo en relación con su objeto, o al modo especial de vincularse con su objeto –un vínculo de liberación–, ni puede cristalizarse como estándar o como método de liberación. Sobre todo, no puede afirmarse a sí misma más que apelando a un afuera de sí (Foucault). Esto significa que la concreción de la crítica no puede culminar en sí misma; lo que realiza en su movimiento siempre es diferente a ella. Que la crítica sea reticente no denota entonces que ella sabe algo que voluntariamente oculta, y que insinúa en lo dicho, sino que en ella misma habita ese no saber, esa oscura diferencia, involuntaria, como un otro de ella en ella que se le añade: una heteronomía en su autonomía, una no identidad de su otro que se resiste a todas las identificaciones (Adorno). Una fuerza, siguiendo la afirmación central de Menke, que al mismo tiempo que la constituye la desestabiliza. Esto es, la relación crítica no puede establecerse como una relación de identidad entre sujeto y objeto, sino como una frágil relación de no identidad entre ellos.

A esto se ha referido la crítica de la teoría crítica con la noción de negatividad. Adorno lleva esto hasta el fondo de la interrupción de la reflexión y la irrupción de

algo que no es del orden de la racionalidad. Especialmente en sus fragmentarias consideraciones sobre «lo añadido». Lo que se añade, una «reacción motora», un componente no cognitivo, es intrínseco a la negatividad de la crítica reflexiva. Pero que la crítica sea reticente implica que ni siquiera se puede determinar del todo por su carácter negativo. Por supuesto, decir que la crítica sea reticente no desmiente su negatividad, su resistencia contra la evidencia de lo dado, su repulsión a afirmar lo que es como el todo. Todo pensamiento crítico es una puesta en crisis de la evidencia, es negación de la afirmación inmediata de lo puesto, de lo positivo. Pero del vínculo de la crítica con la negación no habría que inferir la necesidad de convertir a la negatividad en el principio que sustenta la crítica. La negatividad en sí, según las notas que Adorno dejó de sus *Vorlesung über Negative Dialektik*, no es un fundamento último, ya sea epistemológico estético u ontológico, que el pensamiento tendría que salvaguardar como un «bien» contra toda positividad (69). El crítico no haría de la negación un «mal elemento positivo» al tomarlo como marco de referencia de sus juicios. Tampoco la negatividad requiere de la postulación de enemigos externos a quien destruir, según la imagen que proyecta la poscrítica. En la práctica crítica subyace una fuerza reticente tanto a convertirse en positividad como a diluirse en una dinámica vacía de la destrucción. Esto no significa que la crítica obstruya todo vínculo con la objetividad y con la pretensión de orientación práctica para su transformación emancipadora. En cuanto liberación de fuerzas, sobre las que luego de su expresión puede reposar el pensamiento calmo, la reticencia no solo indica la expansión de los límites de la crítica, sino también algo mejor, aunque ella no pueda identificarlo sin merma. Como dice Foucault, es el vehículo de «un porvenir o una verdad, que ella misma no sabrá ni será» («¿Qué es la crítica?» 46).

¿Un nuevo programa de la teoría crítica?

Una de las tareas de cualquier programa de teoría crítica sería entonces remover las ideas de crítica de su estado estancado y reintroducirlas en el campo de *fuerzas* repulsivas que las posibilitan y al mismo tiempo las vuelven imposible –sobre todo, que imposibilitan que se degenere en tribunal absoluto a lo que todo debe ser sometido en todo momento–. Ni el gusto refinado del crítico ni un archivo meticuloso de la crítica cumplen con el concepto de una crítica reticente que la libera de la fijeza de su propio concepto y, también, de la conversión en norma de legitimación de sus tareas. La crítica reticente rompe con ella misma como una posición, reacciona contra sí misma como tal. Las fuerzas de la crítica irrumpen e interrumpen las pretensiones del saber que pone el sujeto en el proceso de reflexión. Si esto es así, parecería entonces que no es necesario proclamar un gesto externo de abandono de la crítica para dar lugar a un vitalismo que acredite la agencia interconectada de todos los seres. Pues lo que marca su ritmo vital es ya el abandono de sí misma en cuanto algo que ha sido dado

por ella mediante el juicio. Su resistencia contra el juicio es su realización, pero a su vez el fracaso de su realización. La crítica juzga sobre las cosas en su abandono, no en su apropiación posesiva. Abandono en un sentido doble: en su relación con las cosas, al juzgarlas, como algo no idéntico, se abandona a sí misma en ellas; pero también se abandona a sí misma como juicio, pues toda crítica viva es motorizada por «lo añadido» que lo interrumpe. Difícil extraer de aquí un nuevo programa a tono con la tradición programática de la teoría crítica, pues más que un programa, la teoría crítica incubaría en sí una especie de antiprograma. Una actitud permanente a poner a todo programa de saber crítico a disposición no tanto de criterios normativos, sino de unas nuevas interrogaciones de su mismo proceder, para así liberarse del peso intransigente de las posiciones y orientaciones programáticas.

Referencias

- Adorno, Theodor W. «Crítica». *Obras completas: Crítica de la Cultura y sociedad II*, tomo 10. 2. Akal, 2009, pp. 699-706.
- . *Metaphysik. Begriff und Probleme (1965)*. Suhrkamp, 1998.
- . *Minima moralia*. Grupo Santillana, 1999.
- . *Obras completas: Dialéctica negativa*, tomo 6. Akal, 2005.
- . «Observaciones sobre el pensamiento filosófico». *Obras completas: Crítica de la Cultura y sociedad II*, tomo 10.2. Akal, 2009, pp. 529-537.
- . *Problemas de filosofía moral*. Las Cuarenta, 2019.
- . «Reflexiones sobre la crítica musical». *Obras completas: Escritos musicales VI*, tomo 19. Akal, 2014, pp. 548-563.
- . *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*. Suhrkamp, 2007.
- Avanessian, Armen. «Por una aceleración». *Poscrítica*, dir. Laurent de Sutter. Isla Desierta, 2021, pp. 11-37.
- Balibar, Étienne. «Critique in the 21st Century. Political Economy Still, and Religion Again». *Radical Philosophy*, n° 200, 2016, pp. 11-21.
- Badiou, Alain y Jean-Luc Nancy. *La tradición alemana en la filosofía*. Mardulce, 2019.
- Biset, Emmanuel. «El abandono de la crítica». *Revista Ideas*, n° 19, 2024, pp. 41-71.
Doi: <https://doi.org/10.69498/ri.2024.19.498>
- Boltanski, Luc y Eve Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal, 2002.
- Brieler, Ulrich. «Bruderschaft der Kritik: Adorno und Foucault». *Handbuch Kritische Theorie*. Springer, 2016, pp. 1-31.
- Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Zone Books, 2015.
- Butler, Judith. «Critique, Crisis, and the elusive Tribunal». *The Routledge Companion to the Frankfurt School*, editado por Peter Gordon, Espen Hammer y Axel Honneth. Routledge, 2018, pp. 542-553.

- —. «Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend». *Was ist Kritik?*, editado por Rahel Jaeggi y Tilo Wesche. Suhrkamp, 2009, pp. 221-246.
- Cook, Deborah. «Adorno, Foucault and critique». *Philosophy Social Criticism*, n° 39, 2013, pp. 965-981.
- Demirović, Alex. «Kritik und Wahrheit. Für einen neuen Modus der Kritik». *Kunst der Kritik*, editado por Birgit Menzel, Stefan Nowotny y Gerald Raunig. Turia + Kant, 2010, pp. 83-103.
- —. «Para una nueva formulación del saber crítico». *Transversal texts*, <https://transversal.at/transversal/0806/demirovic/es>
- Didi-Huberman, Georges. «La imagen (de la) crítica». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 7, 2015, pp. 370-386.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. The University of Chicago, 2015.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, 1997.
- —. «¿Qué es la crítica?». *¿Qué es la crítica? seguido de la cultura de sí. Soborna, 1978. Berkeley, 1983*. Siglo XXI, 2018, pp. 43-96.
- Gaber, Goran. «“Remontar los conceptos a su situación específica”, hoy. Aporías y conflictos». *Conceptos históricos*, n° 6, 2020, pp. 46-64.
- Gürses, Hakan. «Kein Kommentar. Was ist “atopische” Kritik?». *Kunst der Kritik*, editado por Birgit Menzel, Stefan Nowotny y Gerald Raunig. Turia + Kant, 2010, pp. 175-196.
- Hamacher, Werner. *Comprender detraído. Estudios acerca de filosofía y literatura, de Kant a Celan*. Metales Pesados, 2018.
- Horkheimer, Max. «Apéndice (1937)». *Teoría tradicional y teoría crítica*. Paidós. 2000, pp. 79-87.
- —. «Teoría tradicional y teoría crítica (1937)». *Teoría tradicional y teoría crítica*. Paidós, 2000, pp. 23-77.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer, 1988.
- Jaeggi, Rahel y Tilo Wesche, eds. *Was ist Kritik?* Suhrkamp, 2009.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. 1781. Grupo Santillana, 1998.
- —. «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración? (1784)». *En defensa de la Ilustración*. Alba, 1999, pp. 63-71.
- Koselleck, Reinhart. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patología del mundo burgués*. Trotta, 2007.
- Latour, Bruno. «Ensayo de un “Manifiesto compositorista”». *Fractal*, n° 76, 2015. <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal76BrunoLatour.php>
- —. «¿Por qué se ha quedado la crítica sin energía? De las cuestiones de hecho a las cuestiones de preocupación». *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 11, n° 35, 2004, pp. 17-49.
- Menke, Christoph. «Cómo (no) juzgar la crítica estética y la imposibilidad del juicio». *Juzgar el arte contemporáneo*, dir. Juliane Rebentisch. Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, 2012, pp. 79-104.

- —. «Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum». *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, editado por Christoph Menke y Juliane Rebentisch. Kadmos, 2010, pp. 226-239.
- —. *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*. Comares, 2020.
- —. «Kritische Theorie und tragische Erkenntnis». *Zeitschrift für Kritische Theorie*, n° 5, 1997, pp. 43-63.
- —. «La dialéctica de la estética. La nueva disputa entre la filosofía y el arte de la poesía». *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 141-162.
- Quent, Marcus. «Das Delirium der Kritik». *Zeitschrift für Ideengeschichte*, vol. 1, 2019, pp. 33-42.
- Raffnsøe, Sverre. «What is Critique? Critical Turns in the Age of Criticism». *Outlines - Critical Practice Studies*, vol. 18, n° 1, 2017, pp. 28-60.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI, 1990.
- Romero Cuevas, José Manuel. *El lugar de la crítica*. Biblioteca Nueva, 2016.
- Röttgers, Kurt. «Kritik», *Geschichtliche Grundbegriffe*, editado por Otto Brunner et. Al, tomo V. Klett-Cotta, 1982, pp. 651-675.
- Saar, Martin. «Power and critique». *Journal of Power*, vol. 3, n° 1, 2010, pp. 7-20.
- Seel, Martin. «Dejarse determinar. Un concepto revisado de autodeterminación». *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Anthropos, 2010, pp. 59-84.
- Sonderregger, Ruth, «Von der Theorie zur Haltung. Mit Foucault kritische Theorie machen». «Wenn die Stunde es zulässt». *Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie*, editado por Malte Völk et. al. Westfälische Dampfboot, 2012, pp. 48-73.
- Starobinski, Jean. *El ojo viviente II. La relación crítica*. Nueva Visión, 2008.
- Sutter, Laurent de. «Presentación». *Poscrítica*, dir. Laurent de Sutter. Isla Desierta, 2021, pp.7-8.
- Thayer, Willy. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Metales Pesados, 2010.
- Türcke, Christoph. «Das Altern der Kritik». *Pädagogische Korrespondenz*, n° 22, 1998, pp. 5-13.
- Williams, Raymond. «Crítica (Criticism)». *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión, 2003, pp. 85-87.

Escuchar lo inaudito: filosofía y música en los inicios de la teoría crítica

Listening to the Unheard: Philosophy and Music in the Early Critical Theory

Marina Hervás Muñoz
Universidad de Granada
mhervasm@ugr.es

Enviado: 29 agosto 2024 | **Aceptado:** 23 septiembre 2024

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo ofrecer una visión general sobre la música como objeto de reflexión filosófica en el marco del surgimiento de la teoría crítica. Para ello, se presenta un panorama conciso sobre la consideración de la música en los debates públicos y políticos de principios del siglo xx, con especial atención a las revistas y discusiones de la época. Posteriormente, se analizan los aspectos más relevantes de la relación entre filosofía y música en las obras de tres pensadores que, alrededor del mismo periodo, comenzaron a desarrollar un proyecto filosófico en torno a la música: Theodor W. Adorno, Ernst Bloch y Günther Anders (cuya obra musical, publicada recientemente, aún no ha tenido suficiente atención académica). En particular, se explora la tensión entre el lenguaje y la música, enfocándose en los problemas de la expresión y la construcción, así como en la caracterización de la experiencia musical. Finalmente, se examina críticamente el carácter utópico de la música.

Palabras clave: Filosofía de la música, teoría crítica, Adorno, Bloch, Günther Anders.

Abstract

This paper aims to provide a comprehensive overview of music as an object of philosophical inquiry within the context of the emergence of the critical theory. To this end, a concise examination of the role of music in public and political debates of the early 20th century is presented, with particular attention to the period's journals and discussions. Subsequently, the most significant aspects of the relationship between philosophy and music are analyzed through the works of three thinkers who, around the same time, began to develop a philosophical project centered on music: Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, and Günther Anders (whose work on music, published only recently, has yet to receive sufficient academic attention). Specifically, the tension between language and music is explored, focusing on issues of expression and construction, as well as the characterization of the musical experience. Finally, the utopian nature of music is critically examined.

Keywords: Philosophy of music, critical theory, Adorno, Ernst Bloch, Günther Anders.

Introducción: el carácter público del pensamiento musical

La atención a la música por parte de los pensadores del entorno de la teoría crítica¹ suele reducirse, en general, a las aportaciones de Theodor W. Adorno, sin duda del todo cruciales. Sin embargo, encontramos importantes intentos de articular una filosofía de la música –o, más bien, como muy claramente trata el propio proyecto de Adorno– una filosofía *desde* la música en otros autores de la teoría crítica. En este artículo, se trazará una panorámica al respecto a partir de algunos temas –de entre otros posibles–, con el doble objetivo de resituar, por un lado, la música como objeto filosófico en el pensamiento alemán de la primera mitad del siglo xx (y, en concreto, desde las voces de Ernst Bloch y Günther Anders, además de la de Adorno) y, por otro, contextualizar el trabajo de Adorno dentro de un esfuerzo más amplio –y compartido– por articular un pensamiento filosófico-musical. De este modo, este artículo busca ofrecer un punto de partida para atender, en estudios futuros, a cómo la música ha seguido teniendo un rol central en el pensamiento de autores cercanos a la teoría crítica (Richard Klein, Gunnar Hindrichs, Daniel Martin Feige o Diedrich Diederichsen) o que se han formado en su núcleo, como Albrecht Wellmer, algo que constata la persistencia de una preocupación común.

En el contexto de los primeros años del siglo xx, nos encontramos con un clima intelectual en el ámbito germanoparlante en el que no solo se han asentado las bases para una incipiente filosofía de la música, gracias a las importantes aportaciones de Nietzsche y de Schopenhauer, sino que también los creadores musicales presentan un interés muy significativo por el pensamiento filosófico. Buena parte de la distribución del pensamiento teórico sobre la música y otras artes se daba en las revistas, al menos desde mitad del siglo xix. En el ámbito alemán, cabe destacar la *Neue Zeitschrift für Musik*, que acogió algunos de los debates principales, así como algunos de los textos más polémicos de la época, como los dos textos que confirman el ignominioso panfleto «El judaísmo en la música» de Richard Wagner, que aparecía en 1850 bajo el seudónimo K. Freigedank (en español, «K. Librepensador»). Este impulso por el debate público y controvertido sobre la música es, entonces, una tendencia que sigue y marca las primeras décadas del siglo xx.

En 1901 veía la luz *Die Musik*, por ejemplo, que era leída tanto por especialistas como por aficionados. *Die Musik* acogió varios artículos de Adorno² entre mediados de los años 1920 y principios de la década de 1930, antes de que se volviera el «Órgano oficial de la comunidad cultural nacional-socialista», así como «Boletín oficial de la

1 La acotación de teoría crítica supone, en sí misma, un debate abierto. De manera escolar, se suele identificar la teoría crítica con la Escuela de Frankfurt, es decir, con una serie de autores que trabajaron en el entorno del Instituto de Investigación Social (IfS, en sus siglas en alemán). Hay otros autores, como los que son centrales para este artículo, que no formaron parte del Instituto y que, sin embargo, dedicaron su trabajo intelectual a temas afines a los del IfS desde una perspectiva similar.

2 «Música de cámara de Paul Hindemith» de octubre de 1926 (hoy en *Escritos musicales IV* 228-238, «Schubert» (*Escritos musicales IV* 19-36) en 1928 o «Pequeño tesoro de citas» de Adorno, que veía la luz originalmente en 1932 (hoy en Adorno *Escritos musicales I-III* 276-279, bajo el epígrafe «Motivos»).

Dirección de la Juventud del Reich». En 1919 se fundaba *Musikblätter des Anbruch* –o, simplemente, *Anbruch*–, donde entre otros muchos teóricos, también aparecieron numerosos textos del joven Adorno entre 1925 y 1932,³ de Ernst Bloch⁴ y de Günther Anders en 1930.⁵ Anders escribió poco en la prensa alemana especializada, pero no debemos pasar por alto, aunque solo sea como apunte, que fue crítico musical desde París para el berlinés *Vossische Zeitung*. También Adorno escribió para numerosos periódicos de distribución nacional, desde su juventud a su madurez. Encontramos, así, sus textos en el *Frankfurter Zeitung* («Crítica de los musicantes», *Escritos musicales IV* 238-245), *Frankfurter Rundschau* («Percusión», *Escritos musicales I-III* 285-286) o el *Neue Zürcher Zeitung* («Mahler. Discurso conmemorativo en Viena», *Escritos musicales I-III*, 331-346).⁶

En 1920 surgía *Melos*, fundada por Hermann Scherchen. Su objetivo, como el de *Anbruch*, era la música contemporánea, dándole voz también a numerosos compositores, como Béla Bartók, Arnold Schönberg, Alois Hába, Alfredo Casella o Ferruccio Busoni. *Anbruch* y *Melos* suponían inicialmente una respuesta al giro nacionalista y reaccionario que había tomado el otrora bastión de la contemporaneidad, la *Zeitschrift für Musik* (anteriormente denominada *Neue Zeitschrift für Musik*, *Vereingte musikalischen Wochenschriften* y *Musikalischen Wochenblatt*, cambió su nombre a *Zeitschrift für Musik* en 1920 y hasta 1943), con la dirección de Alfred Heuß desde 1921. En el número de presentación de la nueva dirección se incorporaba un artículo de Walter Niemann en el que se mostraban los recelos contra la música de creación actual. A su juicio, «el músico moderno ha roto el vínculo entre arte y vida que forjaron nuestros grandes maestros con la eternidad» (82). Condena, así, lo repugnante, en sus términos, que puede ser «hacerse humano hoy en día a través de un artista» (82) y, especialmente, a partir de personajes como Tersites o Shylock de Shakespeare, es decir, como esclavo o como judío. El carácter racista y retrógrado que numerosas posturas, como la de Niemann, encontraban en la música que desafiaba las convenciones y cánones compositivos establecidos en los últimos 300 años constataba, por un lado, que atender a la música se había convertido, definitivamente, en un objeto de crítica político-cultural; y, por otro, que acercarse a la emergente «nueva música» era posicionarse explícitamente en oposición a tales posturas, en las que se coagulaba de manera anticipatoria lo que había llevado a la Primera Guerra Mundial y derivaría en el desastre de la Segunda. Desde 1929, sin embargo, también *Melos*

3 Fundamentalmente críticas, como «Hanns Eisler: Duo für Violine und Violoncell, op. 7, Nr. 1. Die Werke des Festes. Italien», «Alban Berg: Zur Uraufführung des «Wozzeck»» en 1925 o «Opernprobleme - Glossiert nach Frankfurter Aufführungen: Intermezzo» y «Anton Webern: Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich. Probleme der neuen Musik», en 1926, aunque también algunos de sus primeros textos teóricos, como «Zur Zwölftontechnik. Probleme der Kompositionstechnik», de 1929 o «Reaktion und Fortschritt. Wo stehen wir?», de 1930. Véase Adorno, *Escritos musicales VI*.

4 «Rettung Wagners durch Karl May», «Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper. Leichte Musik», en 1929, «Die Zauberflöte und Symbole von heute. Lebendige Oper», en 1930 y «Fragen in Weills Burgschaft» en 1932.

5 «Spuk und Radio», hoy en Anders *Musikphilosophische* 248-250.

6 Sería también relevante ampliar esta selección con sus numerosas apariciones en la radio, que fueron más de 300 solo en la década entre 1950 (Schwarz), aunque desde los 30 ya participaba asiduamente en la radio.

comienza a dar un giro conservador. Adorno le expresa en una carta a Berg que, después de todo, «a los reaccionarios musicales *solo* se les puede confrontar en *Anbruch*», revista de la que él pasó a ser parte del comité editorial en 1929, en sustitución de Paul Stefan.⁷

Como vemos, el tendente auge del nacionalsocialismo se podía rastrear, ya desde unos años antes, en la prensa cultural. Por eso, Adorno pone en duda que atender a la música, a la luz de la aparente urgencia de otros temas, implique repetir el gesto burgués del desinterés o del distanciamiento. En *Filosofía de la nueva música*, publicado en plena posguerra de la Segunda Guerra Mundial, en 1949, Adorno recoge este temor: «Después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza» (10). Sin embargo, la música da cuenta, de una manera que el lenguaje cotidiano no alcanza, del estado de cosas. Adorno, sigue, así:

Hasta qué punto estará perturbada hoy la vida, que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se reflejan aún allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica, en un ámbito del que los hombres creen que les garantiza un asilo contra la presión de la norma terrible (11).

Adorno trabajó, durante toda su vida, desde el posicionamiento de que la música no es solo un problema teórico, un tema especulativo entre otros de la filosofía, sino que es un campo de fuerzas del pensamiento que, además, tiene un calado en el entramado social. Por eso, nunca cesó en su empeño por hacer públicos los problemas que enfrentaba la música, como vemos siempre entendidos desde una perspectiva estético-política.

El somero recorrido expuesto permite mostrar el contexto en el que los pensadores que se citan en diálogo en este trabajo pensaban la música: como un ejercicio político en el que solo cabía la toma de posición frente a posturas que, lejos de ser cosméticas, muestran que nada que afecta a la cultura es neutral y se cuelean, en sus grietas, las heridas sociales que no han dejado de supurar.

La música como tarea para la filosofía

En los mismos años en los que aparecían las contribuciones a las revistas, tanto Bloch como Anders se encontraban redactando sus trabajos sobre música de mayor calado. El libro *El espíritu de la utopía*,⁸ de Bloch, publicado en 1918 –es decir, en plena Gran guerra–, tendrá su versión definitiva en la segunda edición, la de 1923, donde se revisan

⁷ Carta de Adorno a Alban Berg del 8 de abril de 1929 (Adorno y Berg 141).

⁸ Adorno lo conocía bien y lo refiere expresamente. Para él, la filosofía de Bloch «quería acabar con el ceremonial de una disciplina intelectual que priva a esta de su finalidad; fraternalmente aliada con lo más osado del arte contemporáneo, habría preferido trascenderlo llevándolo, a través de la reflexión intelectual, más allá». Al libro, así, lo consideraba «una revuelta» y reconoce que «es[e] motivo [...] se apoderó de mí hasta tal punto que creo no haber escrito nunca nada que, latente o abiertamente, no se refiera a él» (Notas 538).

algunos aspectos (Korstvedt). En ambas ediciones, su «Filosofía de la música» ocupa el capítulo más largo. Bloch, pese a la promesa del nombre del capítulo, no construye un aparato sistemático y continúa elaborando las líneas que articulaba en *El espíritu de la utopía* unos años después, en *El principio esperanza*, que redactó entre 1938 y 1947. Bloch toma, como punto de partida, la metáfora de «la oscuridad del presente» (Schwinning 77). Con esta metáfora construye, precisamente, la oposición en la obra de arte, que sería «un destello [*Abglanz*], una estrella de anticipación y un canto de consolación en el camino a casa a través de la oscuridad» (Bloch, *Zur Philosophie* 108). Bloch señala que la música vendría después de la primacía de la visibilidad, sería, de hecho, su «heredera» y, como eslabón posterior, pertenecería a la filosofía de la historia, a la ética y a la metafísica de la interioridad (153). Vuelve de nuevo sobre la cuestión en *El principio esperanza III* cuando señala que «el sonido habita [...] allí donde los ojos no tienen nada que percibir, allí donde otra secuencia comienza» (179). De este modo, propone cambiar la noción de «*Hellsehen*», que podría traducirse por «clarividencia» por «*Hellhören*», es decir, cambiando el «ver» [*sehen*] por el «oír» [*hören*] (*Zur philosophie* 101), una especie de «clariaudiencia». Por tanto, la luz no vendría de un ver mejor, de ver con claridad, sino de pensar la escucha como lo que se encuentra después de lo que aporta lo visible, que ha configurado nuestra forma de entender los conceptos y ha primado en la percepción. Bloch anticiparía, así, cómo el cambio de lo visible por lo sonoro, comentado en profundidad en los *sound studies* (Sterne; O'Callaghan; Kim-Cohen) implicaría que, desde la música, «se articulan rasgos de otra palabra, derivada de una laringe y un logos diferentes» (*Zur Philosophie* 156). En esta misma línea, no solo la música rearticularía los modos de conocer, sino que, además, permitiría lo no reglamentado por la subjetividad, pues, para él, «el sonido expresa [...] lo que es mudo en el hombre mismo» (*El principio esperanza III* 154).

Günther Anders, por su parte, formado en una familia melómana (su padre era un buen pianista aficionado), escribió intensamente sobre música en las décadas de 1920 y 1930, y puntualmente al final de la década de 1940.⁹ El centro de su trabajo al respecto fue el proyecto de habilitación, redactado entre 1930 y 1931, que se llamó *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen (Investigaciones filosóficas sobre situaciones musicales)*. Presenta, desde sus primeros textos, una perspectiva fenomenológica, auspiciada por su estancia de estudio con Heidegger entre 1924 y 1925. De hecho, la influencia heideggeriana fue, precisamente, el núcleo de la crítica de Adorno al texto (Ellensohn 354-356). Anders escribió este trabajo bajo la supervisión de Tillich –algo aparentemente extraño, pues no tenía conocimientos musicológicos ni de filosofía de la música–, auspiciado por él tras una conferencia que Anders impartió en el IfS en 1926. Sin embargo, aunque según explica Ellensohn la habilitación tuvo aceptación «privada»,

9 Es quizá por la tardía publicación de sus textos sobre música –el compendio en alemán, aún sin traducción a otras lenguas, vio la luz en 2017– por lo que esta vertiente del pensamiento de Anders ha tenido escasa recepción (Khittl). Sí se han traducido, al inglés, algunos textos de corta extensión (Anders, «On the Phenomenology»).

no llegó a defenderla, y parece que todo apunta a la influencia informal de Adorno sobre Tillich. Se utiliza el adjetivo «informal» en la medida en que Adorno se habilitó en 1931 –es decir, justo el mismo año en que Anders concluía su trabajo– y, por lo tanto, no tenía el estatuto suficiente como para rechazarlo, aunque sí pudo condicionar el necesario visto bueno del comité evaluador. En cualquier caso, se trata de un texto enrevesado en muchas de sus partes, sin una relación concreta con la música, salvo referencias puntuales a algunos compositores como Wagner o Mozart. De hecho, esta es una de las críticas explícitas al texto que se conservan por parte de Adorno.¹⁰

Precisamente, el frustrado destino de su trabajo sobre la música, así como la decepción por la filiación de su maestro, Heidegger, con el nazismo y la crítica a su «pseudo-concreción», hizo que Anders dirigiera sus esfuerzos hacia la teoría crítica de la mediación entre capitalismo y tecnología. En medio, sin embargo, escribió una suerte de corrección de la propuesta de su fallida habilitación. Se trata de un esbozo de una sociología de la música, auspiciada precisamente por un debate sobre el tema que tuvo lugar primero en *Melos* (1931) y en *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik* (1930/1931). La corrección es explícita: así lo plantea en su solicitud de apoyo a la Fundación John Simon Guggenheim Memorial de Nueva York que redacta en 1936 (Anders, *Musikphilosophische* 141), donde propone eliminar los «términos especiales tal y como se usan en la filosofía alemana moderna» (algo que no deja de ser problemático por cierto deseo de encajar en la *forma* de pensamiento estadounidense). En esa revisión de su primer trabajo, coincide con Bloch en la propuesta de repensar la epistemología desde la escucha.¹¹ Mientras que, para él, desde lo óptico –en sus términos– prima la separación entre sujeto-objeto, lo acústico exige partir de su unión, en la medida en que se establece una estrecha relación entre lo oído y el oyente, donde el oyente además *se hace con* el objeto (Anders, *Musikphilosophische* 186). Mientras que «ver no es *eo ipso* una participación» (186), la escucha sí exige, según Anders, cierta disolución del sujeto en el objeto, así como una comprensión del objeto más allá de su extensión física.

Adorno tardará algo más en publicar su primer libro específicamente sobre música, que será *Filosofía de la nueva música*, en 1949, salvo la excepción de un pequeño texto sobre Berg, de 1937 (Reich), y el libro sobre música de cine en 1947 a cuatro manos (Adorno

10 Carta de Adorno a Günther Anders del 31 de octubre de 1963 (en Anders *Gut, dass wir* 64). Adorno responde afectado en esta misma carta a la insinuación de Anders, en una carta del 27 de agosto de 1963 (56), que uno de los problemas era que se estaba metiendo en uno de los «dominios» de Adorno: «En lo que respecta a la filosofía de la música, yo reconocería que su pretensión de monopolio es completamente legítima hoy en día».

11 Significativamente estas propuestas ven su continuidad en los trabajos de Ulrich Sonemann, que propone una teoría crítica de la escucha» (Mettin, *Kritische*). En su caso, la «corrección» comenzaría con respecto a la epistemología kantiana: para él, Kant entiende el tiempo y el espacio como «*Anschauungsform*», que en castellano se traduce como «intuición». Cabe retomar la construcción alemana de la palabra, donde *Anschauung* remite a ver [*ansehen*] (Mettin, «Illuminating»). Sonemann, en contraposición, sugiere que el tiempo es una «*Anhörung*». En concreto, señala que «toda la música, todo lenguaje, todo el ritmo y todo el entendimiento y la razón [...] se dirigen al oído, no al ojo; y no podrían hacerlo en absoluto si, como ya comprendió claramente Agustín, el tiempo no se encontrara en una relación con la subjetividad tanto más íntima que el espacio» (168, *mi énfasis*).

y Eisler). En parte, la relativamente tardía publicación de sus textos musicales tiene que ver con su importante aportación en la prensa, como ya hemos señalado, pero también con su duda, presente en las décadas de los 20 y 30, de si dedicarse a la composición (se encontraba formándose con Alban Berg), a la crítica musical o a la filosofía (con su trabajo en el IfS), así como con la experiencia del exilio. No hay que pasar por alto que ningún texto de Adorno se llama filosofía de la música ni trata específicamente de trazar en qué podría consistir esa cópula. Precisamente, «Filosofía de la música» era el título que tenía previsto para su libro sobre Beethoven (que, en realidad, se dibujaba sobre Beethoven y Hegel). Pese a que le dedicó buena parte de su vida, quedó incompleto y solo se han publicado sus fragmentos, muchos de ellos muy crípticos (Adorno, *Beethoven*). De este modo, lo que encontramos en Adorno es una filosofía de la música no sistematizada, pero transversal, pues más de la mitad de sus textos están dedicados a la música y, además, buena parte de sus problemas teóricos los pensó a partir de la música, como veremos.

De hecho, el trabajo más cercano a una «filosofía de la música» es, precisamente, la *Filosofía de la nueva música* que, sin embargo, no puede entenderse –al igual que todo en su filosofía– como definitiva (Hervás). Además, en sus escritos posteriores, especialmente a través del contacto con la –entonces– «joven generación» de Darmstadt, ponen en entredicho algunos de los presupuestos de Adorno en ese libro. En cualquier caso, con *Filosofía de la nueva música*, igual que ya hacía en sus textos para periódicos y revistas, Adorno se sumaba a un debate abierto de su contexto, algo fundamental en general para su pensamiento, pues intentaba tomarle el pulso a su presente. Encontramos, en los mismos años, por ejemplo, los textos sobre el concepto de «nueva música» de Siegfried Borris (1948), Hans Mersmann (1949), Hermann Erpf (1949), Johannes Paul Thilman (1950) o Hans-Heinz Stuckenschmidt (1951), entre muchos otros (cfr. Rothkamm 35 y 39).

El término «nueva música» comienza a utilizarse desde finales de la década de 1910 en el marco de habla alemana, especialmente a partir de la publicación del texto *Neue Musik* (Bekker), que se preguntaba si la música se encontraba al nivel de innovación que él rastreaba en otras artes. No obstante, la pregunta por lo nuevo es bien distinta después de la Primera Guerra Mundial, cuando se da el primer despliegue de las vanguardias, y después de la Segunda Guerra Mundial,

donde la destrucción industrializada del humano obligaba a pensar cómo se puede seguir creando cuando incluso la cultura se había vuelto cómplice de los mayores horrores. De este modo, la adscripción de la filosofía de Adorno a la «nueva música» busca hacerse cargo del sentido y calado de la adjetivación de lo «nuevo»; esto es, entender por qué, en la bisagra de cambio de siglo, la música se vuelve, por así decir, nueva, y cuál es el alcance filosófico de ese adjetivo, algo que modula de *Filosofía de la nueva música* a sus textos de madurez. En este sentido, su recurso a la noción de «nueva música» no parte de la noción de «novedad» en tanto ruptura radical con lo anterior, «como si fuera algo separado para sí, sin relación con lo precedente» (*Escritos musicales I-III* 486), sino con lo que quedó abierto en el pasado, con lo que quedó por resolver (Adorno, *Teoría estética* 34). De algún modo, el problema de lo nuevo remite

a la noción adorniana de material de la música, que entiende como sedimento social y recoge en sí y para sí todas las cargas que se le imputa.¹² De este modo, «la conservación arbitraria de lo superado pone en peligro lo que quiere conservar y choca con mala conciencia contra lo nuevo» (Adorno, *Filosofía de la nueva música* 16). La adjetivación de lo «nuevo» no es baladí: recoge el gesto de dinamitar lo que se daba por suficiente y fundamentado en el concepto de arte y, sobre todo, la creencia en su invariabilidad. Lo que atenta contra los lenguajes, procedimientos o circuitos en cada creación obliga, cada vez, a revisar tanto el concepto de arte –o de música, en este caso– como aquello que la validaba socialmente hasta entonces; en términos adornianos, su derecho a la vida. Por eso, «la novedad es algo que llega a ser» (Adorno, *Teoría estética* 36), en la medida en que se construye siempre como pregunta que arroja a lo existente. De ahí que, para Adorno, «una filosofía de la música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música» (Adorno, *Filosofía de la nueva música* 19). Pero no hay un «punto cero» que arranca cada vez, sino que «lo nuevo es», en realidad, explica Adorno, «el anhelo de lo nuevo» (Adorno, *Teoría estética* 50). La misma exigencia del arte, la piensa para la filosofía. En la filosofía, «lo cualitativamente nuevo [...] se deposita en el nuevo empleo que adquieren los términos» (Adorno, *Terminología filosófica* 14). Es por eso que, para él, filosofía es esencialmente «reavivar la vida coagulada en los conceptos» (*Terminología filosófica* 15). En filosofía y música, por tanto, solo cabría, nos dice Adorno, la sospecha constante, la actitud crítica contra lo preestablecido. El paralelismo entre ambas es explícito en *Dialéctica negativa*:

En la filosofía se confirma una experiencia ya advertida por Schönberg en la teoría tradicional de la música: lo único que enseña es a empezar y acabar una frase, nada sobre ella misma, sobre su desarrollo. De un modo análogo filosofía, en vez de reducirse a categorías, tendría en cierto modo que comenzar componiéndose (41).

Expresión y material

Significativamente, y en la línea de lo expuesto hasta ahora, el intento más claro en el que Adorno intenta entender qué relación se da entre filosofía y música se encuentra en el texto que anticipa inequívocamente su tema: «Sobre la relación actual entre filosofía y música» (*Escritos musicales V* 155-186). En este trabajo, sugiere que la labor filosófica implicaría, en cierto modo, enfrentarse a la resistencia de la música a su capacidad de significar en el marco del lenguaje proposicional. Esto es especialmente urgente en el contexto del siglo xx, cuando buena parte de la composición se ha desprendido de los recursos retóricos o de afectos (la *Affektenlehre*) –salvo, muy enfáticamente, en buena parte de la composición cinematográfica– o se han transformado en otros modelos

12 El concepto de «material» en Adorno es quizá uno de los más complejos de su proyecto filosófico. Sobre este asunto en el ámbito musical, véase Kapp y Dahlhaus.

expresivos –como en las músicas populares urbanas, donde el rol de la armonía, por ejemplo, ha dejado de portar significados en la mayor parte de los casos, salvo en el contraste entre tonalidad mayor-menor–. La atención al problema lingüístico de la música marca muy significativamente –aunque no en exclusividad–, entonces, la relación entre filosofía y música.

Para Adorno, la música es similar al lenguaje [*Sprachähnlich*]. Esto quiere decir, inicialmente, que la música *no* es lenguaje, pero tiene algunos elementos que obedecen a una estructura lingüística o que se heredan de su uso proposicional. De este modo, Adorno toma en consideración que el lenguaje musical se estructura utilizando metáforas del lenguaje cotidiano, como las frases, la puntuación o las estructuras pregunta-respuesta. En la música operan conceptos cuyo contenido de no es unívoco y solo adquiere sentido de forma relacional (la negra, por ejemplo, lo es en tanto equivale a dos corcheas y a cuatro semicorcheas, etc.). Todos estos elementos, como las notas, los ritmos, las formas, etc., han generado estructuras preestablecidas que han permitido que una organización acotada de sonidos (y de formas de nombrar y articular esos sonidos) sea llamada música. De este modo, Adorno plantea que la música es «un lenguaje sedimentado a partir de gestos» (*Escritos musicales V* 160), inicialmente de manera expresa, como en la mano guioniana o en la escritura visigótica del Antifonario de León, y paulatinamente de manera simbolizada, no solo en la notación ortocrónica, sino en las asociaciones que se hacen entre contenido subjetivo y elemento musical. La imitación, así, se vuelve «imitación subjetivamente mediada» (168): no se imita meramente el viento de una tormenta (como en la *Sexta Sinfonía* de Beethoven) o la risa (como en los madrigales de Monteverdi), por ejemplo, sino que utilizan lo figurativo para transformar su significado (siguiendo los ejemplos, para representar el carácter sublime de la naturaleza o crear personajes alegóricos). Convive, por tanto, un proceso de racionalización de los elementos musicales, que se van fijando y asentando paulatinamente, con la tensión de la oposición a esta tendencia, a saber, cómo parece que la música resiste, por principio, a la racionalidad, pues la música «es el arte de los impulsos prerracionales, miméticos» (*Escritos musicales I-III* 14).

El ejercicio fundamental, entonces, consiste en analizar cómo estas estructuras preestablecidas son sedimento histórico de elementos musicales y no musicales y, por tanto, el lenguaje musical sería siempre síntoma y condensación de un estado de cosas. Es decir, que son problemáticas no solo a nivel interno, por los problemas que pueden generar a la propia música, sino que arrastran un peso de las condiciones materiales que las han constituido a lo largo del tiempo. De este modo, Adorno plantea su duda sobre la validez de las categorías histórico-estilísticas que recogen determinados contextos creativos que agotan, en sí, la complejidad de la producción artística. Es el caso, por ejemplo, del romanticismo. Muestra, por ejemplo, cómo Brahms, entendido desde la perspectiva romántica como un conservador –cabe recordar, para ello, la defensa de Brahms por parte de Hanslick, en tanto adalid, a su juicio, de la música absoluta y la oposición de Brahms a la «Neudeutsche Schule» (Roth y Roesler)– es,

a la vez, uno de los detonantes principales de la técnica compositiva de Schönberg (Adorno, *Escritos musicales I-III* 136). Cabría, entonces, rastrear para él un proceso de racionalización de los procesos compositivos, que acercan a la música a la idea de lenguaje proposicional y, a la vez, asumir su carácter enigmático, es decir, su constante fracaso, pese a los intentos de atraparlo, significativa. El complejo dialéctico de la música se encuentra en que «solo en virtud de [la] racionalidad va más allá de ésta» (*Escritos musicales I-III* 15)

Adorno, muy influido por el análisis lingüístico de Benjamin, considera que «la música tiende al nombre puro, a la unidad absoluta entre cosa y signo» (Adorno, *Escritos musicales V* 160). Benjamin considera que lenguaje es «aquello que en la entidad espiritual es comunicable» (61). No es su totalidad, sino solo aquello que entra en el ámbito de la comunicabilidad y que, por tanto, el lenguaje no es su *medio*, como si fuese una traslación de un ámbito a otro, sino que el lenguaje sería una forma de darse la entidad espiritual, precisamente, *en* el lenguaje. En los humanos sucede que «el lenguaje es la *entidad espiritual por excelencia*» (63) y el nombre sería su elemento fundamental. De este modo, Benjamin se posiciona en contra de lo que él denomina el «enfoque burgués» (68) del lenguaje, por el cual la relación entre nombre y cosa es arbitraria, y su opuesto, a saber, el enfoque místico, en el que nombre y cosa coincidirían plenamente, algo que deriva de la revelación: en la figura de Dios se encontraría la identidad entre «nombres y entendimiento» (67). Benjamin sugiere un punto intermedio, en el que la palabra sirve para expresar, como decíamos, lo comunicable de la entidad espiritual, pero también «para captar lo innombrado en el nombre» (68-69). De este modo, «la traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres no solo es la traducción de lo mudo a lo vocal, es la traducción de lo innombrable al nombre» (69), que ha devenido parcialmente signo en su nombrar. Se espera siempre, según Benjamin, que «la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma)» (73). Es decir, que la palabra diga algo distinto a sí misma, que dé con la entidad espiritual de las cosas. Todo nombrar arrastraría, en la medida en que algo tiene que ser nombrado –es decir, solo puede expresarse en lo comunicable, y no solo en lo comunicado–, una «huella de aflicción» (73). No hay forma, en definitiva, de dar con el verdadero nombre de las cosas. En la medida en que la música no tiene concepto, acude a las cosas desde lo innombrable. En este sentido, Adorno coincide con Benjamin en que «el lenguaje del arte» –en este caso, el musical– «solo es comprensible, en sus alusiones más profundas, por la enseñanza de los signos» (Benjamin 74). El nombre, en sentido adorniano para la música, sería la manera de aproximarse a las cosas sin mediación conceptual, pero también como enigma, siempre desde los bordes que el concepto ha dejado, desde eso innombrable. La música se encuentra en un doble lugar de peligro: por un lado, es incapaz de llegar al nombre de las cosas, pero, por otro, «si la música consiguiese por un instante aquello en torno a lo cual giran los sonidos, eso sería entonces su cumplimiento y su final» (Adorno, *Escritos musicales V* 161). En esa tensión y, sobre todo, en la distancia y proximidad con el fracaso preestablecido que supone el nombre para el lenguaje convencional, se encuentra la labor de la filosofía.

Ante la resistencia de la música a *decir* algo concreto, cabe pensar, entonces, qué tensiones se dan entre su capacidad de expresión y los elementos constructivos que la constituyen. Bloch plantea que, para superar la tendencia hacia el intervalo de quinta (y, tendríamos que decir, al menos, también a la octava) que se da en la física de los sonidos¹³ y que ha marcado buena parte de la composición occidental, se incorpora la «tensión física» al sonido que obedece a la expresión humana. Para él, no habría música «si no hubiera habido músicos que hubiesen dado vida al movimiento tonal y a su energía psíquica» (*Principio esperanza III* 158). Da, así, su propia versión de ese componente «mimético», «pre-racional» que señalábamos en el pensamiento adorniano. Pero, a la vez, para no caer en una lectura meramente subjetivista, Bloch matiza que no se trataría de tensiones individuales, sino «tensiones humanas» que obedecen, en última instancia, a «tendencias sociales» (158). Es una manera de explicar la ampliación de los recursos musicales o, dicho en otros términos, de poner en duda una y otra vez la validez de las reglas de la composición. Cabría pensar, por ejemplo, en cómo los compositores del Romanticismo defensores de la música programática acudían al programa para abrir la forma: los poemas sinfónicos son ejemplos inmediatos de ese gesto. Bloch, sin embargo, no quiere agotar ese calado social del material musical en el romanticismo. Para él, se puede rastrear en toda época, pues entiende que todo cambio en el lenguaje musical lo convierte en «el material de la esperanza expresado tonalmente en el dolor que inflige la época, la sociedad, el mundo, y también la muerte» (159). La oposición, por lo tanto, de la que él mismo es consciente, se da entre la expresión y el canon. La expresión, así, no se sustentaría en una suerte de duplicación del sujeto en la música, que él denomina «sentimentalidad» (163), sino de manera inmanente en los propios elementos constructivos: la música «encuentra su expresión en las [...] líneas y formas, aunque, desde luego, solo en estas. En las formas, no como cosificaciones y fines en sí mismas, sino como medios para la dicción superadora de las palabras o, incluso, sin palabras» (163). En la medida en que, como vimos, la música propicia esa «Hellhörigkeit» –que sugeríamos traducir por «clariaudiencia»– exigiendo una manera cualitativamente distinta de aproximarnos al saber, ello implica un conocimiento más vulnerable y frágil. Por eso, señala que, en última instancia, «la expresión de la música es [...] algo todavía no manifiesto de manera acabada y definible» (167). Llega de este modo a un lugar similar a Adorno: asume su intraducibilidad o la univocidad de su sentido, pero no renuncia a su capacidad para una expresión que se da siempre como

13 Desde Pitágoras, sabemos que las notas musicales se constituyen por armónicos o parciales. De la nota fundamental (pongamos un do) su primer parcial se encuentra a distancia de octava, el tercer sonido es una quinta justa (un sol), el cuarto, una octava por encima del segundo (es decir, dos octavas de la fundamental), el quinto sería una tercera mayor por encima del cuarto y el sexto sería una tercera menor con respecto al quinto –como vemos, con estos intervalos iniciales que forman cualquier nota ya se sustenta el sistema tonal basado en tríadas: fundamental-tercera-quinta-. A partir del séptimo parcial comienza a complicarse la división, pues no puede entenderse desde la afinación temperada: el séptimo, con respecto al sexto, construiría algo parecido a una tercera disminuida. Los armónicos son infinitos y no se pueden percibir auditivamente, con excepción de los primeros en condiciones de buena acústica y con un oído entrenado. Se puede rastrear la influencia de Schönberg en las afirmaciones de Bloch, pues Schönberg considera que «Las disonancias... son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos» (184).

enigma: «es un idioma que nadie puede entender, si bien es posible conjeturar [*ahnen*] lo que significa» (166).

Para Adorno, el concepto de «expresión» sufre una transformación significativa con Schönberg y, más en concreto, a partir de las *Piezas para piano* Op. 11 y *Erwartung*, pues se aleja de las nociones previas, especialmente de la expresión romántica. Según Adorno: «ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran sin reservas emociones indisimuladas, físicas, del inconsciente» (*Escritos musicales V* 49). Es decir, para Adorno, la expresión en Schönberg sería plenamente «Ausdruck», literalmente, «des-primir», en la que la violencia que se ejerce sobre los sujetos en el ámbito social logra, por fin, un marco de aparición no embellecida ni acotada por una forma dada «desde arriba», prefigurada. Así, por un lado, Adorno encuentra en esta «ex-presión» la posibilidad de pasar cierta censura impuesta a las emociones –que hemos aprendido a expresar de ciertas maneras muy concretas y acotadas, muchas veces generando más represión en el sujeto– y, por otro, como «un cambio en el contenido [...] con la irrupción de la realidad de éste» (*Escritos musicales V* 49). En pocas palabras, Adorno insistirá en que el sujeto en el arte no coincide con el de la psicología (Adorno, *Kants* 439) y es, precisamente, en la expresión donde esto se manifiesta con claridad: desde su punto de vista, en la expresión se objetualiza lo no estrictamente objetual [*Ungegenständlich*] o lo que no es aún objeto a través de una mediación subjetiva, que no se disuelve en lo mediado ni lo sustituye. Por eso, frente a Bloch, Adorno presenta ciertas reticencias a la posible lectura psicologizante de lo musical que hacen que las leyes musicales se configuren meramente por lo subjetivo, sea individual o colectivo. Para Adorno, la expresión como «des-primir», entonces –y pese a todos los detractores–, implica una construcción que, aparentemente, se deshace de lo humano, muestra su aniquilación. Pero, eso puede ser precisamente el gesto más humano o el que devuelve, al menos, algún resquicio de una humanidad que ha perdido ya su rostro. Es así como lee y por lo que defiende la nueva música: ante la «confortante huella de lo humano [...] solo a través de la imagen no figurativa de la deshumanización conserva esta música la imagen de algo humano» (*Escritos musicales I-III* 492).

No obstante, al mismo tiempo, toda construcción, toda ordenación de los materiales, es una forma de violencia con respecto al material –que ha sido preformado socialmente y al mismo tiempo protesta ante esa preforma– y las posibilidades de expresión, donde subyace el problema de repetir lo aherrrojado que implica toda concreción. Adorno es consciente de ello, así que la construcción, en las artes, sería «la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, de los que se apodera» (*Teoría estética* 82). En este sentido, entonces, vemos que tanto Bloch como Adorno se preocupan, en la reflexión sobre la expresión, por un mismo asunto: la absolutización de lo técnico y el rol de lo expresivo. Esto es, en términos de Bloch, la oposición entre la deriva «matemática» frente a la permanencia de la dialéctica en la composición musical. Para Bloch, durante siglos ha primado la matemática, es decir, la ley compositiva, la «cosificación del oficio» (*Principio esperanza III* 170). El número, para Bloch, subyace al ritmo (pensemos en

el compás) o, como vimos, a la armonía construida a partir de la acústica. Al respecto, Adorno plantea que

si la técnica se absolutiza en la obra de arte; si la construcción se hace total y elimina lo que la motiva y se le contrapone, la expresión; si el arte, por tanto, pretende ser ciencia inmediatamente, correcto según la norma de ésta, entonces está sancionando la manipulación preartística del material (*Notas* 17).

Adorno es consciente de que la tensión entre expresión y construcción, lo técnico, es irresoluble a partir de la música contemporánea, que tiene que volver a apropiarse de la posibilidad de la expresión y a hacerse cargo de la construcción desde la violencia contra lo asentado por la tradición. La constatación de las aporías que han llevado a sus condiciones de existencia, ya en ruinas a partir de la atonalidad, implica articular la crítica contra aquello que se consideraba inmutable (por ejemplo, el sustento de la música en las leyes de la física) o la expectativa en la escucha que articuló la tonalidad. Nada se puede dar por hecho ni cabe una actitud restaurativa sin ideología.

La experiencia

Como el propio título de su habilitación indica, Anders pone en el centro de su trabajo la «situación». No es casual: su tesis doctoral –inédita desde entonces–, defendida en 1924, trataba, precisamente, sobre este concepto (Anders, *Über die Situationskategorie*), así que en su siguiente trabajo de envergadura intentó trasladarlo al ámbito de la música. Tal y como plantea en sus primeras páginas, «esta situación consiste en la simultaneidad necesaria del ser-en-el-mundo y del ser-en-la-música». Es decir, «consiste en que por un lado se vive en el mundo, en el seno de la propia vida histórica» y, a la vez, «no se está en el mundo, sino «en la música», por lo que la palabra música no señala un trozo de mundo que se pueda encontrar en el mundo» (*Musikphilosophische* 16). A Anders le interesa la aparente tensión que se da en la convivencia, especialmente temporal –que él despliega a lo existencial– entre la cotidianidad y el suspenso de tal cotidianidad que genera la música. De hecho, incide que «la propia vida [...] se vuelve imaginaria ante la otra realidad» (17), la musical. Esto «imaginario» no supone un desinflamiento de la vida, sino que su configuración se vería modificada en algunos de sus fundamentos. Anders remarca que no se trata de entender la situación como si fuese una ensoñación, una pérdida de contacto con la realidad o una especie de libertad absoluta (una suerte de «intermezzo lúdico» de la existencia, en sus términos), sino de que solo «en-la-música» se abren dimensiones del mundo o de la vida que no se pueden alcanzar en la experiencia cotidiana (24). Una primordial es la temporal, en la medida en que solo en el tiempo musical puede contradecirse el tiempo lineal de la experiencia cotidiana. Mientras que el tiempo cotidiano sería, para Anders, irrevocable, en la música se permite (y, de hecho, la fundamenta) la repetición, la variación o la intervención sobre sus fragmentos.

En la medida en que para Anders se «está» en la música, la determinación de las obras concretas estaría en un segundo nivel: del mismo modo que el *Dasein* es una instancia del Ser, la obra sería una instancia de la música. Según plantea Anders, no escuchamos notas aisladas, sino que se escucha algo «*en tanto* segundo tema o *en tanto* desarrollo». A su juicio, de ese modo, se configura una especie de «índice temporal cualitativo» (*Musikphilosophische* 51) hacia el interior de las piezas, como una suerte de anclajes. A la vez, cabría apuntar que, para Anders, habría dos niveles de diferenciación: por un lado, el nivel de la obra y, por otro, el de la música. De hecho, Anders plantea críticamente que habría que preguntarse por lo que se «transparenta» a través de la obra concreta (25). Él entiende que en la oposición sujeto-objeto que se articularía entre oyente y obra, y que se daría en la situación musical, es que, en la medida en que el sujeto se encuentra «en-la-música», habría un desprendimiento [*Gelösheit*] de la subjetividad, pues habría dejado «de referirse a sí misma» (30). Más bien, la existencia que sugiere Anders «en-la-música» implica «vivir en el objeto», algo que ejemplifica aludiendo al «implicarse al máximo en una fuga» (31). La existencia, señala Anders, «se convierte en lo que ella ha hecho» –pensemos de nuevo en la fuga– pero «como si no estuviera hecho» (34), es decir, la fuga no «está-ahí», sino que *esa* fuga se da solo en tanto se está «en-la-música», y no de otra manera.

La tensión que dibuja la situación no es problemática, para Adorno, solo por la perspectiva fenomenológica, que criticó duramente en varios lugares como una nueva caída en la primacía del sujeto y, por lo tanto, en un terco desinflamiento de la relación dialéctica entre sujeto y objeto. Cabría polemizar, para él, con el polo de la «vida cotidiana», meramente dado por hecho en Anders. No se puede «estar-en-la-música» como si la música estuviese liberada de lo cotidiano. En Adorno, la vida (comparable con lo cotidiano de Anders) solo podría entenderse ya como falsa y, por lo tanto, si asumimos la unión entre música y cotidianidad (o vida), la música no sería garante de una vida mejor o que, al menos, permitiría una suerte de aislamiento con respecto a la cotidianidad –como parece que dibuja Anders en su noción de «situación»–, sino que atestiguaría, precisamente, el carácter falseado de la vida. Es decir, la música estaría atravesada por eso que convierte a la vida en falsa o que frustra su posibilidad de no serlo. De hecho, la música querría «alzarse para determinarse a sí misma como excepción frente a la vida normalizada» (*Escritos musicales V* 156). Para Adorno, así, la música solo se presenta, en realidad, como un destello ante la vida coagulada: una y otra vez es impotente ante el mundo del que surge y al que busca oponerse. La vida falsa redundaría, en última instancia, en la congelación de la capacidad de comunicar en sentido enfático, ampliando así la dialéctica de la expresión que dibujábamos en el apartado anterior.

Con respecto a la escucha, como experiencia específica de la música, para Anders, habría tomado de la experiencia visual la idea de la atención marcada por la creación de planos visuales. De este modo, habría una traslación a la «escucha atenta» (equivalente a la escucha estructural), que no solo aislaría el objeto de escucha (ese sería el sentido alemán del *Zu-hören*, «escuchar» que recoge en ese «zu» la direccionalidad),

sino que también se *esforzaría* en entenderlo constitutivamente. Sin embargo, Anders se pregunta por la idoneidad de esta forma de escucha desde el romanticismo y, en concreto, con Wagner, que explícitamente entendía el drama como una especie de intoxicación de la audiencia, sumergida en la música. De hecho, cita el «ahogarse, hundirse, inconscientemente, placer supremo» que canta Isolda antes de morir en *Tristán e Isolda*. En el impresionismo, la música que Anders atiende específicamente, tampoco parecería que cabe una escucha atenta en términos de conciencia estructural, pues primaría el «dejarse llevar» en, por ejemplo, el despliegue del color sonoro. De este modo, Anders plantea que la escucha atenta derivaría del principio del análisis, que atiende a lo *que* «se presenta en la escucha» pero no a «tal y como se presenta en la escucha» (*Musikphilosophische* 221). Para él, sería relevante pensar en las distintas modalidades, consecuencias y expectativas de la atención frente a las modulaciones de la pasividad, que sugiere no entender desde el desinterés. En cualquier caso, lo relevante de su propuesta es que no habría una única escucha aplicable a toda música, sino que cada una exigiría una reflexión sobre la escucha que reclama. De este modo, Anders remite a la etimología de «escuchar» [*Hören*] que, igual que «oír» [«audire»], remite a obedecer [«ob-audire»], y nos llevaría a un campo de fuerza marcado igualmente por la obediencia [*Gehorchen*] y la esclavitud [*Hörigsein*], en la que el objeto impondría la escucha que lo articula. La escucha, entonces, no vendría dada desde fuera, sino que se constituye cada vez con cada música. Además, implicaría una cierta disposición corporal hacia ella.

De manera similar, Bloch, al final de su «Filosofía de la música», en *El espíritu de la utopía*, plantea que habría dos formas de escucha: aquella que es capaz de seguir el decurso musical –que es la mejor, para él– y la del sueño, para la que reconoce un lugar importante: quizá no brinda «orientación», pero sí implica la suspensión de una manera específica de subjetividad de aproximarse a lo dado. La figura del sueño es central en Bloch –algo que analiza, por ejemplo, desde Don Quijote (*Principio esperanza III* 136-139)–, así que adquiere en este contexto también un peso específico. No debemos olvidar que la propia «Filosofía de la música» comienza con la palabra «Sueño». El sueño es la extensión de la ceguera de la experiencia –pues no es otra cosa que una manera distinta de cerrar los ojos–. Para Bloch, «el mundo visible se hizo denso, opresivo, concluyentemente real [*abschließend real*] y el mundo invisible, suprasensible, se hundió en la creencia, en un mero concepto» (*Zur Philosophie* 158). Por eso, la clarividencia de la música, la «clariaudiencia» que señalábamos al comienzo, propone una relación con el mundo otra, en la que se reconfigura lo percibido y se asume que la realidad nunca está acabada, que no se acaba aquí, en lo dado. El sueño habría sido retirado de esa «realidad acabada». Por eso, nos dice Bloch que «si no se puede ver, sí se puede oír lo que hay a la vuelta de la esquina» (*Principio esperanza III* 499).

Adorno parecería muy lejos de esta cuestión de la ensoñación a la luz de su muy discutido texto sobre los tipos de escucha. En ese texto, establece una división entre tipos de oyente y tipos de escucha que desarrolla atendiendo a su relación con la música.

Prima la escucha estructural, es decir, aquella que es capaz de desentrañar, *de oído*, los elementos morfológicos de una composición (compatible con la primera escucha que dibujaba Bloch). A la vez, en muchos lugares (incluso en los títulos de sus textos) Adorno rechaza la «imagen directriz» o la definición de lo «adecuado», la reglamentación de la experiencia o su racionalización a partir de un principio instrumental (basado en lo «mejor»). Seguramente atento a este problema, al final del texto sobre los tipos de oyente incorpora una reflexión contra sí mismo, que muy a menudo se pasa por alto. En la medida en que la cultura no puede ser algo que se «endose» y que también cabe pensar, desde ella, un reducto de libertad (Adorno, *Disonancias* 197) –que es ya siempre solo negativa–, Adorno concluye diciendo que «puede estar más en la verdad quien mira al cielo en paz que uno que siga correctamente la *Sinfonía Heroica*» (197), incluso aunque eso renuncie a cierta idea de lo digno del arte. Adorno previene, sin embargo, en numerosas ocasiones, de la primacía de la distracción que ha marcado en la aproximación a las artes la industria cultural. La música, como ya detecta, es especialmente válida para la distracción y en una especie de vacío que el oyente puede «rellenar» con lo que quiera o necesite. Por eso, puede generar una «satisfacción vicaria» (*Escritos musicales I-III* 13). Esta sería la lectura del «adormecimiento»: en la tensión que dibujábamos antes sobre la racionalidad que ha ido formando a la música y el impulso prerracional, para Adorno se habría llegado a una «monstruosidad ideológica» en la medida en que parecería que solo se permite un plano irracional en un contexto, el de la industria cultural, de absoluta planificación de los medios y fines de consumo cultural. En la corrección que hace Anders de su tesis de habilitación vemos cómo converge con Adorno en esta cuestión. Critica, significativamente, la escucha marcada por el arrobamiento, por el dejarse llevar –por la irracionalidad que señalaba Adorno– en un contexto en que ni la trascendencia ni lo elevado siguen «jugando un papel ni siguen siendo vinculantes» (*Musikphilosophische* 189).

La sopita de la bruja

Son varios los y las intérpretes (Drew; Mayer; Vidal) que encuentran resonancias del proyecto de análisis de la utopía de Bloch con Busoni (*Entwurf*). El final del libro, publicado en 1916, quedaba suspendido, por así decir, ante el abismo que abría la incipiente música eléctrica, la precursora de la electrónica, por el invento del telarmonio de Cahill. Pedía, con no pocos tintes románticos tardíos, que

asumamos la tarea de devolver a la música su naturaleza original; liberémosla de dogmas arquitectónicos, acústicos y estéticos; que sea pura invención y sensación, en armonías, en formas y colores tonales [...] que siga la línea del arco iris y rompa los rayos del sol en competencia con las nubes; Que no sea otra cosa que la naturaleza reflejada en el alma humana e irradiada desde ella; que sea aire sonoro y llegue más allá del aire (Busoni 46).

Enigmáticamente, sin embargo, cierra el libro diciendo: «Tal vez primero debamos dejar la tierra para poder escucharla. Pero la puerta sólo se abre al viajero que ha sabido despojarse de sus grilletes terrenales en el camino» (48). De alguna manera, se encuentra en el núcleo de ese cierre una poética tematización de lo aún-no-escuchado, pero no solo porque no haya sonado aún, sino porque no tenemos nuestros oídos dirigidos a la escucha de lo aún no: es algo que se encuentra en el corazón de la propuesta de Bloch.

Bloch trata de mostrar el carácter utópico de toda música haciendo una lectura filosófica de la historia de la música desde esta perspectiva. Parte, así, de uno de los mitos fundacionales de la música: la persecución de Pan a Siringa, que pide ser convertida en unos caños para poder huir del dios. Con los caños, Pan construye una flauta, con la que «mientras la toca, crea el dios una unión con la ninfa [...], la desaparecida y, a la vez, no desaparecida» (*Principio esperanza III* 155). Es decir, Siringa sería conjurada, a la fuerza y de manera sustitutoria, en la música de Pan. Bloch lee en este relato que Pan «hace resonar su carencia» (155). El vaciamiento de la violencia de la desaparición forzada de Siringa es pasado por alto para remarcar cómo, en el mito iniciático, se encuentra el impulso de la música por lo no presente. Del mismo modo lee Bloch la armonía de las esferas, un *topos* que se mantiene, según su lectura, al menos hasta la relación aún hechizada del romanticismo con la naturaleza. La visión de una «arquitectónica universal» subyacente a la música es «la suprema utopía formal», que redundante en que «el espacio desiderativo se da en otro lugar al ya existente» (176). Lo humano, en el modelo de la armonía de las esferas, sería una instancia de esa armonía y, para Bloch, parte de la historia musical habría consistido en humanizar, en traer acá, por así decir, el *locus* externalizado de la utopía. Pero, a la vez, la externalización de la música la previno del exceso subjetivista: la emancipó, en términos de Bloch, de «la mera luz interior e incluso de la mera psicología» (178). Es decir, la convirtió en algo más que una duplicación de la interioridad del sujeto. En la música desde el clasicismo, para Bloch –y en este sentido siguiendo muy de cerca la lectura heroica de la composición desde Beethoven–, toda construcción (analiza desde la forma sonata hasta las propuestas dodecafónicas), toda composición sería una lucha contra el destino. El material, sea temático o no, tendría en su despliegue el horizonte abierto de lo posible que tendría que elaborar, como reafirmación (como en la forma sonata) o como «desamparo que sale al paso como un futuro incomprendido, no perceptible por ninguna costumbre» (*Principio esperanza III* 189), como sucede a partir de la atonalidad. Mientras que en la tonalidad, para Bloch, el tema es un «refugio», a partir de la atonalidad habría que pensar en una música que «solo se forma en tanto acontece» –algo plausible para pensar a Weber– (189). Más allá de los detalles de la historia de la música, lo que encontramos en Bloch es que la esperanza, el anhelo por lo distinto, se encontraría como índice en toda música. La esperanza completaría a la utopía en la medida en que, según indica Bloch, «la esperanza hay que aprenderla» (*Principio esperanza I* 25). Es decir, habría que articularla, anticiparla, pensar en lo aún-no, no darla por hecho. En la misma línea, Bloch defiende (en varios lugares) que «pensar es traspasar» (26), que tiene un sentido

sociopolítico: en esta afirmación se esconde una afrenta contra la tendencia burguesa a la invarianza, pues «convierte en aparentemente fundamental su propia agonía» (27), es decir, se hipostasia la imposibilidad de que las cosas sean distintas a como son. Bloch no es, sin embargo, ingenuo: todo su trabajo intenta pensar tanto la utopía como la esperanza como una expresión cultural concreta y transversal a la historia, no como algo que «está [...] dirigido al mero espacio vacío de un algo ante nosotros, llevado sólo por la fantasía, figurándose las cosas sólo de modo abstracto» (26). La música sería una de esas concreciones y, como ya apuntamos, permitiría una luz allí donde ya no se puede ver, permite «penetrar la oscuridad» para crear «imágenes desiderativas». O, mejor dicho, para *escucharlas*.

De una manera muy distinta, Anders y Adorno presentan sus dudas sobre lo que se encuentra de fondo en el proyecto blochiano. Anders, por su parte, asume que no estaríamos en un tiempo para la música en sentido enfático ante la inmediatez de las otras artes, como el cine (Anders, *Musikphilosophische* 184). Nos dice que «aunque la música siempre es música de su tiempo, no todo el tiempo es tiempo para su música» (34). Anticipa, de alguna manera, lo que planteará más adelante (Anders, *Hombre sin mundo*) con la reflexión sobre la pérdida de mundo, y se aproxima al diagnóstico sobre la industria cultural de Adorno y Horkheimer:

el humano está tan abrumado por la fantasía del propio mundo, por su exceso, por su cambio, por su accesibilidad en todos los rincones, por su automatismo económico inhumano, que no tiene ya energía para un mundo «en sí otro» [in sich andere], para un mundo que no «es de este mundo»: para la música (34).

Por su parte, Adorno pensaría tácitamente a Bloch cuando, en su *Teoría estética*, señala que «igual que la teoría, el arte tampoco es capaz de concretar la utopía, ni siquiera negativamente» (51). Asimismo, Adorno presenta sus dudas con respecto al carácter consolador, que no es en ningún caso reparador. En *Mínima moralía*, por ejemplo, señala que «nada hay ya de belleza ni de consuelo salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor» (22). A esta idea le da forma específica, por ejemplo, en uno de sus textos sobre Mahler, donde explica que:

Si en la última fase la idea de una música de la evocación de un sentido trascendente se reduce a la búsqueda verdaderamente proustiana del tiempo perdido, al pabellón de los amigos y la esbelta belleza de las muchachas en flor, la composición se adapta a ello mediante caracteres del derrumbamiento, mediante la renuncia a la aspiración a la integración. Su verdadero consuelo lo tiene en la fuerza para afrontar de cara la desolación absoluta (*Escritos musicales I-III*, 344).

La mirada al abismo, la negatividad como impulso es lo que marca, así, para Adorno, a la composición radical, a la que huye de la mera conservación de lo dado. Para él, sería la contrapartida de la industria cultural, que ha construido en los objetos cultu-

rales, como instancias menores, el reflejo de la existencia alienada. Resume esta idea aludiendo a «la bruja que ofrece un plato a los pequeños que quiere hechizar o devorar con el espeluznante susurro: «¿está buena la sopita, te gusta la sopita?, seguro que te sentará bien, muy bien» (*Mínima moralía* 202). La composición «radical», la música nueva, para Adorno, en la medida en que cuestiona la permanencia inalterada de las reglas compositivas, como si fuesen ajenas al curso social, esconde una perversión –que toca de nuevo la cuestión de la invarianza que denunciaba Bloch–:

cuanto más problemática se haya hecho la situación global con respecto a las fuerzas técnicas y humanas disponibles, cuanto más se cierna amenazadora sobre aquellos que la forman; y cuanto más radicalmente las oportunidades de algo mejor parecen desperdiciadas y comprometidas por sus usurpadores, tanto más infatigablemente se martillea sobre la humanidad, desvalidamente cercada, que las cosas no pueden ser de otro modo de como son (*Escritos musicales I-III*, 490-491).

Adorno, entonces, plantea que el arte, y en concreto la música, solo puede presentar un rasgo utópico si renuncia, en sus términos, a la «apariencia de reconciliación» y si, precisamente, se constituye a partir de lo irreconciliado (*Teoría estética* 51), algo que afecta tanto a la forma como al contenido y a la relación entre ambos. La utopía, para él, se encuentra conjurada en la aporía de que pese a que «de acuerdo con la situación de las fuerzas productivas, la tierra podría ser el paraíso aquí y ahora [...] se une [...] con la posibilidad de la catástrofe total» (51). Es decir, toda utopía, en tanto promesa de lo enfática y cualitativamente diferente, recoge su opuesto como instante de peligro. La utopía está dañada por la amenaza y solo puede rastrearse desde la confrontación con el sufrimiento, el que surge de la imposibilidad del paraíso. Adorno, así, señala que el hecho de «que las obras de arte existan indica que lo no existe podría existir» (180), pero solo como «recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió» (183). Frente a la imagen desiderativa de Bloch, de lo «aún no», Adorno encontraría en las obras de arte, y específicamente en la música, al mismo tiempo la huella de lo que insiste en la permanencia de lo dado y su resistencia a repetirlo: es una «promesa de felicidad que se rompe» (184). De este modo, adquiere otro matiz la resistencia a decir de la música: lo inefable estaría cargado de violencia (*Notas* 275), la que ha llevado a la imposibilidad de ser nombrado; por eso, en el pensamiento tardío de Adorno defiende la cercanía al enmudecimiento, pues «solo callando puede pronunciarse el nombre del desastre» (279). El enmudecimiento no implica el agotamiento de las artes, sino la constatación de que no todo, y muy especialmente el horror, puede decirse inmediatamente. El pensamiento tiene como tarea, entonces, acudir a lo silenciado.

Aire de otros planetas. A modo de conclusión

Busoni decía que quizá haya que dejar la tierra para poder escucharla. Ocho años antes de la publicación del *Entwurf*, Arnold Schönberg abría, de manera condensada, en el *Segundo cuarteto* Op. 10, el camino de la tonalidad (en el primer movimiento) a la nueva música (en el desenvolvimiento del resto de movimientos). Llevaba a música, en el cuarto movimiento, el poema «Entrückung» de Stefan George, pues incorporaba también a una soprano. Comienza, después de la introducción de la cuerda, como desde la nada, diciendo, «siento aire de otros planetas». Para Adorno, esta frase es «su primer testimonio sin escorias. [...] como si la música se desprendiera de todas las cadenas y condujera por encima de enormes abismos a ese otro planeta, [...] como si la música hubiera puesto su pie sobre un suelo nunca antes hollado». (*Escritos musicales V* 654). Anders también atiende a este fragmento, que lo tilda como la negatividad de un arrebató que ha dejado de dirigir hacia lo trascendente, que se queda ante un abismo. Frente a Bloch, que entiende toda música como índice de lo utópico, que la música permitiría abrir, Adorno considera que «toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos lo que son» (*Escritos musicales I-III* 549). Es decir, renunciar a lo seguro, lo estable, lo predecible, lo repetible. En muchos lugares se pregunta Adorno sobre el derecho a la vida del arte (no menos de la música), y lo que esconde en el fondo es la pregunta por el derecho a la vida, en general, cualitativamente diferente. En eso cualitativamente diferente, lo no domeñado, se encontraría la frágil resistencia de lo inaudito, el aire de nuevos planetas. Es decir, donde aún se pueda respirar.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Suhrkamp, 2005.
- . *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Akal, 2009.
- . *Escritos musicales I-III*. Akal, 2006.
- . *Escritos musicales IV*. Akal, 2008.
- . *Escritos musicales V*. Akal, 2011.
- . *Escritos musicales VI*. Akal, 2014.
- . *Filosofía de la nueva música*. Akal, 2003.
- . *Kants «Kritik der reinen Vernunft»*. *Nachgelassene Schriften IV, 4*. Suhrkamp, 2022.
- . *Mínima moralía*. Taurus, 1998.
- . *Notas sobre literatura*. Akal, 2003.
- . *Teoría estética*. Akal, 2004.
- . *Terminología filosófica I*. Taurus, 1976.
- Adorno, Theodor W. y Alban Berg. *Correspondence 1925–1935*. Polity, 2005.

- Adorno, Theodor W. y Hanns Eisler. *Composición para el cine / El fiel correpetidor*. Akal, 2007.
- Anders, Günther. *Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben*. C. H. Beck, 2022.
- . *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Pre-Textos, 2007.
- . *Musikphilosophische Schriften*. C. H. Beck, 2017.
- . «On the Phenomenology of Listening (Elucidated through the Hearing of Impressionist Music)». *An unnatural Attitude*, editado por Benjamin Steege. Chicago University Press, 2021, pp. 198-210.
- . *Über die Situationskategorie bei den "Logischen Sätzen"*. Erster Teil einer Untersuchung über die Rolle der Situationskategorie. Günther Anders Gesellschaft, 1924. <https://www.guenther-anders-gesellschaft.org/s/Anders-1924-Die-Rolle-der-Situationskategorie-bei-den-logischen-Sätzen.pdf>
- Bekker, Paul. *Neue Musik. Gesammelte Schriften*, vol. 3. Deutsche Verlag-Anstalt, 1923.
- Benjamin, Walter. «Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres». *Para una crítica de la violencia y otros escritos*. Taurus, 1998, pp. 59-74.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza I*. Trotta, 2004.
- . *El principio esperanza III*. Trotta, 2007.
- . *Zur Philosophie der Musik*. Suhrkamp, 1974.
- Borris, Siegfried. *Über Wesen und Werden der neuen Musik in Deutschland Vom Expressionismus zum Vitalismus*. Berlin Musikverlag, 1948.
- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel, 1916.
- Dahlhaus, Carl. «Adornos Begriff des musikalischen Materials». *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Schott, 1978, pp. 336-342.
- Diederichsen, Diederich. *Über Pop-Musik*. Kiepenheuer & Witsch, 2014.
- Drew, David. «Introduction from the Other Side: Reflections on the Bloch Centenary». *Essays on the philosophy of music*, Ernst Bloch. Cambridge University Press, 1974, pp. xi-xlvi.
- Ellensohn, Reinhard. «Nachwort». *Musikphilosophische Schriften*, Günther Anders. C. H. Beck, 2017, pp. 336-380.
- Erpf, Hermann. *Vom Wesen der Neuen Musik*. Curt E. Schwab, 1949.
- Feiges, Daniel Martin. *Philosophie der Jazz*. Suhrkamp, 2014.
- Hervás Muñoz, Marina. «Pensar con los oídos»: conocimiento y música en Th. W. Adorno. Tesis doctoral. UAB, 2017.
- Hindricks, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs: Eine Philosophie der Musik*. Suhrkamp, 2013.
- Khittl, Christoph (ed). «In-Musik-sein»-die musikalische Situation nach Günther Anders. Waxmann, 2022.
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Bloomsbury, 2009.
- Klein, Richard. *Musikphilosophie zur Einführung*. Junius, 2019.
- Kapp, Reinhard. «Adornos Theorem von der "Tendenz des Materials"»: Die Reaktion der Produzenten». «Dauerkrise un Darmstadt?». *Neue Musik in Darmstadt und*

- ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, editado por Wolfgang Birtel y Christoph-Hellmut Mahling. Schott, 2012, pp. 179-211.
- Korstvedt, Benjamin M. *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge University Press, 2010.
- Mayer, Hans. «Musik als Luft von anderen Planeten. Ernst Blochs "Philosophie der Musik" und Ferruccio Busonis "Neue Ästhetik der Tonkunst"». *Materialien zu Ernst Blochs «Prinzip Hoffnung»*, editado por Burghart Schmidt. Suhrkamp, 1978, pp. 464-472.
- Mersmann, Hans. *Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit*. Julius Steeger, 1949.
- Mettin, Martin. «Illuminating Paths with Whispers of Dissent. Ulrich Sonnemann's Overlooked Contribution to Critical Theory». *Constelaciones*, n° 15, 2023, pp. 552-564.
- Mettin, Martin. *Kritische Theorie des Hörens: Untersuchungen zur Philosophie Ulrich Sonnemanns*. J. B. Metzler, 2021.
- Niemann, Walter. «Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt», *Zeitschrift für Musik*, n. 88, 1921, pp. 181-182.
- O'Callaghan, Casey. *Sounds: A Philosophical Theory*. Oxford University Press, 2007.
- Reich, Willi. *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek*. Reichner, 1937.
- Roth, Dominik von y Ulrike Roesler. *Die Neudeutsche Schule - Phänomen und Geschichte. Quellen, Anmerkungen und Kommentare zu einer zentralen musikästhetischen Kontroverse des 19. Jahrhunderts*. Bärenreiter, 2020.
- Rothkamm, Jörg. «"Terror der Avantgarde" oder "vorwärtsweisend zu Schönberg"? Kontinuitäten und Brüche in der fachgesichtlichen Rezeption der Neuen Musik in Deutschland 1945 bis 1955/60». *Edition Text+Kritik*, 2015, pp. 27-62.
- Schönberg, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Idea, 1999.
- Schwarz, Michael. «"Er redet leicht, schreibt schwer". Theodor W. Adorno am Mikrofon». *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, n° 8, vol. 2, 2011. Doi: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1654>
- Schwinning, Reinke. *Philosophie der Musik In Ernst Blochs frühem Hauptwerk Gesit der Utopie*. Universität Siegen, 2019.
- Sonnemann, Ulrich. *Zeit, Geschichte, Zeitgeschichte*. Zu Kamplen, 2022.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Neue Musik*. Suhrkamp, 1951.
- Thilmann, Johannes Paul. *Neue Musik. Polemische Beiträge*. Dresdner Verlag, 1950.
- Vidal, Francesca. «Die Bedeutung der Musik für die Philosophie von Ernst Bloch». *[Ton]spurensuche. Ernst Bloch und die Musik*, editado por Mathias Henke y Francesca Vidal. Universitätsverlag Siegen, 2016, pp. 13-26.
- Wellmer, Albrecht. *Verusch über Musik und Sprache*. Hanser, 2009.

At the Heart of the Impossible. Walter Benjamin, Marcel Proust and *La Recherche*

En el corazón de lo imposible. Walter Benjamin,
Marcel Proust y *La Recherche*

Bruna Della Torre
Käte Hamburger Centre for Apocalyptic
and Post-Apocalyptic Studies (CAPAS) Heidelberg University
bru.dellatorre@gmail.com

Enviado: 16 septiembre 2024 | **Aceptado:** 1° octubre 2024

Abstract

This article explores the centrality of Marcel Proust's novel *À la Recherche du temps perdu* in the literary criticism of Walter Benjamin. In the context of the 100th anniversary of the Institute for Social Research, it reevaluates how he engaged with Proust's work and highlights the importance of art and literature for a radical Critical Theory. For Benjamin, Proust is a subversive writer who surpasses the novel as a genre and subverts the relationship between the novel and time through recollection. *La Recherche* is also a powerful force for Benjamin's critical theory. Therefore, the article also addresses the presence of Proustian themes in his reflections on history and revolution.

Keywords: Marcel Proust, Walter Benjamin, critical theory, literary criticism.

Resumen

Este artículo explora la centralidad de la novela de Marcel Proust *À la Recherche du temps perdu* en la crítica literaria de Walter Benjamin. Celebrando el centenario del Instituto de Investigación Social, reevalúa cómo Benjamin se relacionó con la obra de Proust y destaca la importancia del arte y la literatura para una Teoría Crítica radical. Para Benjamin, Proust es un escritor subversivo que trasciende la novela como género y subvierte la relación entre la novela y el tiempo a través del recuerdo. *La Recherche* también es una fuerza poderosa para la teoría crítica de Benjamin. Por lo tanto, el artículo aborda además la presencia de temas proustianos en sus reflexiones sobre la historia y la revolución.

Palabras clave: Marcel Proust, Walter Benjamin, teoría crítica, crítica literaria.

«Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!»

FAUST, JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Introduction

The celebration of the centenary of the Institute for Social Research in 2023 gave rise to a critical reassessment of the legacy of the Frankfurt School.¹ After all, for a historically oriented critical theory, this celebration could not do without the question of its relevance a hundred years after its foundation. There is an extensive debate on how the Institute, after the death of Theodor W. Adorno and under the direction of Jürgen Habermas, distanced itself from the radicalism that characterized the first generation of this tradition in favor of a more positive and normative philosophy of communication and empiricist sociology.² The usual explanation for this turn refers to the abandonment of Marxism that, as some authors argue, was already happening within the first generation of critical theorists.³ In contrast, others point to a public crisis related to the political climate in Germany in the 1960s.⁴ Even though this is a point well taken, this radicalism was not only related to the Marxist roots of the project of Critical Theory, with which it is usually associated, but also with theoretical and scientific experimentalism, cultural criticism, and an intrinsic relationship with art present in the works of the first generation of the Frankfurt School—the essay form being its most significant expression.⁵

Interestingly, this endeavor reached its most radical expression, particularly in the realm of aesthetics and the essay, in the work of an author who, while not an official member of the Institute, played a significant role in its intellectual history. The revolutionary character of his oeuvre firmly anchored him within the trajectory of Critical Theory, of which he emerged as one of its most prominent figures.

This article discusses aspects of Walter Benjamin's interpretation of Marcel Proust's novel *À la Recherche du temps perdu*. The aim is to demonstrate how Proustian literature

1 The IfS presented a new research program that reassesses critical theory's distance from Marxism and its central concepts, such as crisis and contradiction (see Institut für Sozialforschung). This collectively written document—in which Horkheimer's idea of «Social Philosophy» resonates—marks a rupture with the IfS's theoretical, scientific, and political orientation over the last fifty years.

2 See Habermas (*Theorie des kommunikativen Handelns*).

3 See Kouvélakis (*La Critique défaite*).

4 Später (*Adornos Erben*).

5 Elisabeth Lenk, for instance, Adorno's advisee, observed that «from an aesthetic perspective, German intellectuals, regardless of their theoretical sophistication, remain regrettably underdeveloped» (206-7), despite efforts by figures like Friedrich Schiller and Adorno to promote aesthetic education of German society. According to her, this shortcoming has hindered the reception of both Surrealism and Adorno's Critical Theory in Germany.

constitutes a fundamental moment in his literary criticism and an internal element within his philosophy. Thus, this article aims to reclaim the significance of a Critical Theory and a Marxism that actively engages with and is concomitantly transformed by literature—standing in opposition to the prevailing tendency toward resignation, which, under the guise of resisting elitism, increasingly reduces critical practice to mere commentary on the products of the culture industry.

Moreover, this essay highlights the importance of a critical and Marxist reading of Proust in the wake of the centenary of his death and the 150th anniversary of his birth, as the writer has become both a mere symbol of distinction and aristocratic nostalgia and a coveted brand of the culture industry as his work is reduced to a comfort escort for the mid-life crisis of the European elites and a logo for French bookstores, where products such as *La cuisine retrouvée* are sold besides trinkets for tourists. To this day, Proust is a writer haunted by the snobbery he so meticulously investigated. He is portrayed by his admirers as a sophisticated and hermetic writer (i.e., accessible to few), and his memoir is still regarded as an apolitical literary exercise. Indeed, the form of his novel is claimed by the contemporary best-seller autobiographic fever from Annie Ernaux to Didier Eribon, who perhaps are closer to Pierre Bourdieu than Proust. Be that as it may, the depiction in *À la Recherche du Temps Perdu* of salons, art in the French Third Republic, aristocracy, and the upper bourgeoisie, as well as the writer's insertion into these circles, made his legacy suspect before a left-wing literary criticism. However, it was in his work that Benjamin's critical theory found a revolutionary form.

For Benjamin, the Marxist interpretation of literary works extends beyond the appreciation of the economic and political context of a period and is independent of the immediate political engagement of their creators. Form, in that sense, above all literary technicalities, has to do with revealing the unique power that a work possesses to condense the history and social tensions of an era and, in doing so, to oppose it, even if such opposition was not originally intended by its author. This is why, in his famous essay «Zum Bilde Prousts», Benjamin claims that the author takes the risk of «shattering [the world] into pieces, before which he himself breaks down in tears» (*Gesamtausgabe: Sämtliche Werke* 65). What I will try to demonstrate, finally, is that if Benjamin is a partisan of form, he is also the greatest abolitionist in terms of disciplinary boundaries in the history of Critical Theory.

A Tortuous Reception

Proust's novel was a central element in Benjamin's literary criticism from the mid-1920s onward. As Howard Eiland and Michael Jennings pointed out (1), Benjamin aspired to be the foremost literary critic in Germany of his time. He was one of the first German intellectuals to read Proust (alongside figures such as Rainer Maria Rilke, Erich Auerbach, Hugo von Hofmannsthal, and Robert Curtius) and played a unique role in introducing

modernist French literary production into Germany, from Charles Baudelaire to the Surrealists, not only as a critic but also as a translator. Hence, his work also occupies a special place in the history of comparative literature.

When the first volume of Proust's novel was published in 1913, Benjamin traveled to Paris for the first time. His initial reading of Proust dates to 1919. During World War I, the novel's publication was interrupted due to war-related editorial issues, and Proust decided to expand his work, initially planned for only three volumes. After the war, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes* (1920/21), and *Sodome et Gomorrhe* (1921/22) came out. *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925), and *Le Temps retrouvé* (1927) were released posthumously. In 1927, chronicles and articles written by Proust for newspapers were also published, including his texts on Gustave Flaubert and Baudelaire.⁶

Benjamin made several trips to Paris in the 1920s and 1930s, which allowed his reading of Proust to coincide almost directly with the original publications, thus enabling him to read Proust not as the classic we have come to know but as a contemporary. Benjamin even experienced Paris through Proust's novel; he would search for people he thought inspired the characters in the novel, such as Monsieur Albert (Albertine), and go to the same salons and brothels where Proust was an *assidu*. Alongside Franz Hessel, Benjamin translated *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1926) and *Le Côté de Guermantes* (1930) to German and started the translation of *La Prisonnière*, which remained unpublished. He also translated *Sodome et Gomorrhe*,⁷ though the manuscript was unfortunately lost. During this period, Benjamin also translated an excerpt of a preface called *Sur la Lecture*, written by Proust in 1905, for his translation of John Ruskin's *Sesame and Lilies*, published in *Die Literarische Welt* in 1930.

During the years of these various forays into French literary culture, Benjamin wrote for *Frankfurter Zeitung* and *Die Literarische Welt* about French cultural life. His well-known text on Proust—the aforementioned *The Image of Proust*—was published in the latter in two parts, on June 21 and July 5, 1929. This text, which was initially to be titled *En traduisant Marcel Proust*, had been commissioned as a commentary on Benjamin's translation of Proust during this period, but it eventually became an essay on Proust and his novel – perhaps the best analysis of the novel up to this day. From that point on, Proust would be revisited by Benjamin in his reflections on the *Passagen-Werk* and on Baudelaire in the 1930s, in his entire correspondence, and other texts such as «Berliner Kindheit um neunzehnhundert» where not only the themes but also the form emerge

6 See Tadié.

7 According to Jennings and Eiland (238), «Benjamin took on several translation and editing projects. The most difficult and time-consuming of these—and finally the most rewarding—was his immersion in the world of Marcel Proust. He undertook the translation of the three-volume section of *In Search of Lost Time* called «Sodom and Gomorrah» despite his sense that the pay was «by no means good; but it is good enough for me to believe that I had to take on this enormous task». He would ultimately receive 2,300 marks for his work (about \$550 in 1925 currency), payable in smaller sums throughout the contract, which ran until March 1926».

from his reading of Proust. Proust accompanied him throughout the 1920s, 1930s, and 1940s and is cited in both the *Pariser* and the *Moskauer Tagebuch*.

Benjamin once confessed to Adorno («Ad Proust» 59-60) that he could no longer read another word of Proust because he was utterly addicted to his work to the point of feeling that he could no longer write anything of value. However, with the rise of Nazism, Benjamin's project was entirely interrupted. With the abandonment of some of his works and the disappearance of others, the reception of Proust in Germany was hindered, as was the publication and organization of Benjamin's work and, consequently, the investigation of the relationship between the two authors.

One of the first to highlight the fundamental nature of Proust for Benjamin's work, besides Adorno, was Peter Szondi, in the essay «Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin», published only in the 1960s.⁸ From that point onward, a new phase of the reception of the relationship between the works of Proust and Benjamin began. Benjamin, the translator and literary critic, was himself rediscovered during this period. An edition of Benjamin's complete works was released, contextualizing Benjamin's essay on Proust, now presented alongside other writings, including a talk about Proust delivered on his 40th birthday.

The centrality of Proust's novel in Benjamin's intellectual experience has gained traction in Benjaminian scholarship over the past 50 years.⁹ However, it remains a subtopic among his commentators, who tend to emphasize his relationships with Baudelaire and Surrealism more frequently. This scholarship mainly focuses on the question of image, experience, and the subjectivist influence of Proust in «Berliner Kindheit um neunzehnhundert». Few have explored the extent to which Benjamin regarded *La Recherche* as a revolutionary work in numerous respects.¹⁰

Benjamin recognized from the beginning a subversive author in Proust. *The Image of Proust* can be read as a recommendation for reading the author. In this essay, Benjamin contradicts, on the one hand, the prevailing interpretations in France at

8 One reason for this phenomenon is the difficulty in organizing Benjamin's work after the war's end. Since a large part of his library was destroyed by the Nazis and his manuscripts were left with friends in various places, the compilation of his complete works in Germany, undertaken by Theodor and Gretel Adorno, was lengthy and laborious. Benjamin's fate continued to be associated with that of Proust, as in the 1950s, the complete translation of Proust into German was also published. However, even so, this reception was limited to the text «The Image of Proust». As Ursula Link-Heer points out, both Proust's novel and the interpretation proposed by Benjamin were met with suspicion by that generation, as Proust was still viewed as a novelist of the aristocracy. The scenario began to change with Szondi's essay and the reading that the 1968 generation would make of these texts. See Link-Heer.

9 See, for example, Kahn (*Images, Passages: Marcel Proust et Walter Benjamin* and «Benjamin Leitor de Proust»); Douek; Clarinval; Morrison; Jacobs; Teschke; Oliveira; and Finkelde.

10 In 1981, Krista R. Geffrath associates the first four volumes of Benjamin's *Collected Writings* and the sections «k» («City of Dreams and Dream Residence, Dreams of the Future, Anthropological Nihilism, Jung») and «n» («Theory of Knowledge, Theory of Progress») of *Passagen-Werk* with the «dialectical image» and the theory of wakefulness tied to Proust's concept of «involuntary memory». She demonstrates how Proust's work permeates Benjamin's intellectual experience from beginning to end, highlighting the similarity in importance between him and Goethe. Robert Kahn went even further, claiming that there is an «intertextuality» between Benjamin and Proust that cannot be reduced to a mere thematic influence of Proust on Benjamin and that this writer may be a more important figure than Goethe or Baudelaire in Benjamin's work. See Geffrath, and Kahn (*Images, Passages*).

the time, which were centered on «psychological» and «autobiographical» questions, and, on the other hand, the antipathy from part of the German left towards Proust's depiction of snobbery.

As for the German reception, Benjamin noted in a letter to Max Rychner on January 15, 1929, that the publication of separate volumes in Germany greatly thwarted Proust's reception in the country:

One feels ashamed for Germany, for the circumstances that led to this matter being placed from the start in the hands of people who were both well-meaning and clueless (and even now, although new hands have taken over, they do not bring better minds). You understand, I am speaking of the publishers. The public can hardly be blamed. They have not yet had any real exposure to the work. First, there was the volume translated by Schottländer, a ridiculous debut. Then came the volume that Hessel and I translated in quite a different, not necessarily skillful, format. So, two volumes that, as translations, lacked both external and internal continuity, followed by a complete cessation. Recently, as you may know, a new publisher has appeared, but, like his predecessor, he cannot bring himself to the realization that Proust must be published in Germany as a complete *œuvre*, not in individual volumes. If you consider that the work up to *Sodom and Gomorrah* has been ready in our translation for years, you will understand how deeply we share your frustration and how grateful we are to you for having opened, through your review, practically the only venue where Proust has been repeatedly referenced. Naturally, there remains an infinite amount of work to do.¹¹ Equally naturally, I have also considered contributing something to the interpretation of Proust. But I still stand too close to the whole thing; it looms too large before me. I am waiting until I can see the details, through which I will try to climb, like scaling the rough edges of a wall. Surely, our German Proust scholarship will look very different from the French. In Proust, after all, there is so much more significant and more important than the «psychologist» that, as far as I can see, is almost exclusively discussed in France. If we are patient, I am confident that one day, in some way or another, you will receive and publish a comparative work on German and French Proust commentaries, which will be just as well received as it will be welcome to present (Benjamin, *Gesammelte Briefe* 431-432).

The work of Proust, especially his portrayal of snobbery, could only be fully understood, according to Benjamin, through a complete reading of the novel. As I mentioned above, like many modernist authors, Proust had his work, initially planned as three

11 Adorno sketches a very instigating analysis in a lecture after the war. He said that even though nobody knew Proust in Germany and even though he was not a political writer in the immediate sense, he had the impression that the Third Reich's project to destroy and prohibit everything was a direct response to what Proust's novel provoked, to its inner explosive force and its internal nonconformity that «has triggered a shock from which people have never fully recovered» 56-57).

volumes, interrupted by the war, which contradictorily transformed and expanded it. The first volumes, set against the bucolic landscapes of Combray and Balbec and the most fashionable Parisian salons filled with teas, ice creams, and madeleines—which are usually the favorite among his touristic readers—give way in the last book to a city under siege, bombed by German airplanes, a landscape that includes a visit by Baron de Charlus to a second-rate brothel, debates about war and the Napoleonic military strategies of Paul von Hindenburg, and a decadent party in the newly reconfigured Guermantes salon.

Proust financed the publication of his first book, and as is well known, the novel was rejected by many editors, including Andre Gide, who later regretted it. And when the book came out, the reviews of 1913/1914 pointed out that it lacked a plot, that it was chaotic; they complained about Proust's language, the long sentences—Benjamin spoke of a syntax that imitated the rhythm of asphyxiation crises (*Gesamtausgabe* 963)—in this sense, his French seems like German, sometimes you may catch yourself searching where the verb is. The first book was read primarily as a childhood memoir with no significant formal innovations in France.

Proust gained greater recognition only through the scandal of the Prix Goncourt in 1919. He won the prize with *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* and was criticized for being friends with one of the jury members and for being too old of an author—48 years old.¹² With a trip to the beach, a group of pretty girls, and a love-struck young man, Proust overshadowed the virile heroes of the warfront portrayed in *Les Croix de Bois*, by Roland Dorgelès, the favorite for the prize at the end of World War I, which had prematurely claimed almost a million and a half lives.¹³ This is what caused the most scandal, even more than the sexual episodes present in the novel. Though homoerotic themes are explored more explicitly from the fourth book onward, that is, after the prize, there were already erotic dreams and the theme of adolescent masturbation in the first book, during a time when people thought it led to mental illness. The narrator also hints that he has an orgasm while play-fighting with Gilberte in the Champs-Élysées. All of this went unnoticed. Only Benjamin highlights, quoting Jean Cocteau, that Proust's narrative follows the rhythm of the laws of night and honey (*Gesamtausgabe* 613).

For a long time, Proust was known as a novelist of the aristocracy, of the Belle Époque, of peace—the writer furthest removed from war and class struggle. Despite his stance on the Dreyfus affair, Proust entered history as the antithesis of the engaged intellectual, whose model was Émile Zola. This contributed to his reputation as an aristocratic novelist, distant from political issues, and an «effeminate» writer (a discriminatory image that hovered above his work because of his homosexuality) – which, one could argue, was a part of the prejudice against it. Benjamin contests

12 See Laget.

13 See Laget.

this image of Proust as a frivolous, superficial writer and highlights his modernism and his connection with his own time.¹⁴

Beyond the Novel? The Subversive Writer

One of Benjamin's preoccupations in the 1930s was the crisis of the novel, a literary form that, in his view, epitomized the decline of narrative under bourgeois domination. In this context, he opens his essay on Proust by emphasizing the inherent difficulty in categorizing *La Recherche*, considering Proust's oeuvre as an exceptional case. Notably, Benjamin refers to it as a novel only once throughout the essay, underscoring his ambivalence toward conventional literary classifications in Proust's case. Benjamin notes that Proust transcends the boundaries of autobiography, creating a hybrid form that merges memoir, poetry, and philosophical commentary (*Gesamtausgabe* 612). By the time we reach the final volume, we also encounter a profound meditation on the nature of art. That is why Benjamin highlights that,

unhealthy in the highest degree were the conditions on which [Proust's work] was based. An unusual suffering, tremendous wealth, and an abnormal temperament. Not everything about this life is prototypical, but everything is exemplary. It places the supreme literary achievement of these days at the heart of impossibility, at the center, and, yet, at the same time, at the point of indifference to all dangers, and marks this great realization of the «life's work» as the ultimate in the long term. Proust's image is the highest physiognomic expression that the inexorably growing discrepancy between poetry and life could achieve (*Gesamtausgabe* 612).

The assertion that *La Recherche* lies at the point of indifference amid all perils means two things. First, it tries to surpass the abyss between the poetry of life and the prose of capitalism—Benjamin refers here to the long-term debate in German aesthetics from Friedrich Schiller to Georg Lukács. Furthermore, it crosses all genres and disciplinary boundaries as, at every turn, the text dissolves familiar structures. This is perhaps why it is so hard to interpret Proust's work until today. The narrative's freedom from conventional plot lends credence to the French jest that the entire novel can be summarized as «Marcel becomes a writer», though it spans thousands of pages to reach this point. Time and space are radically reconfigured, and the characters become hypotheses in retrospect, evolving not only with time but also in response to the narrator's shifting perceptions. Proust's inquiry extends beyond the development of characters; it envelops

¹⁴ Even Jameson, who analyses his modernism, states that what emerges from his narrative is a vast salon monologue: «Proust is also a kind of commodity producer, insofar as his social success in the *haut monde* will be judged on the consumption of a steady stream of anecdotes, traits d'esprit, "astute" perceptions, and the witty repartee indispensable to the life of any salon» («Joyce or Proust?» 182).

the transformation of places as well—Combray, as remembered from childhood, and Combray, as revisited in adulthood, are worlds apart.

The novel also inscribes itself at the crossroads of the 19th and 20th centuries and represents the transition from the *Belle Époque* to a modernity painfully brought forth by war, which Proust diligently studied over the years, and which appears as a subterranean theme in the novel. Something that has been recognized by Proustian scholarship only in the last years.¹⁵ As Benjamin emphasizes,

If not only people but also eras have such a chaste way, that is, such a sly and frivolous way of communicating their most personal things to anyone, then for the nineteenth century, it is not Zola or Anatole France but the young Proust, the insignificant snob, the kittenish socialite, who grasped the most astonishing confidences in flight from the aging course of time (as from another, equally weary Swann). Proust was the first to make the nineteenth century suitable for memoirs (*Gesamtausgabe* 614).

Therefore, Proust transformed what a «previously a tensionless epoch [...] into a force field, in which emerged the most diverse currents, represented by subsequent authors» (*Gesamtausgabe* 614). This force field is simultaneously a social and a literary one. Besides the novel's crisis as a form produced by Proust, this crossroads –not explicitly stated but suggested by Benjamin, and, therefore, his reminder of the necessity of reading the whole novel– has to do with the transformations arising from the First World War. The open and self-referential Proustian work can be rediscovered, in a sense, as this powerful condensation of the tensions of an epoch.

Proust penned over 200 letters on the war. In *Le Côté de Guermantes*, for instance, this topic emerges most prominently on two occasions. The first occurs when the narrator accompanies his friend Saint-Loup to Doncières, where an extensive conversation unfolds on military strategy between Saint-Loup and several of his officer companions. Proust, a keen student of military tactics, brings this knowledge to bear later in *Le Temps retrouvé*, where the war is depicted in detail. Here, discussions revolve around Napoleon's strategy, which Proust had delved into, as Hindenburg, on the German side, employed Napoleonic principles and tactics during the conflict. What is remarkable is how the memorialist tone, so characteristic of Proust, merges in this final volume with a distinctly different register: the destruction of an era. In *Le Temps retrouvé*, we witness the annihilation of Marcel's childhood landscapes, including the church at Combray and the familiar paths of his youth, conveyed through letters from Gilberte to the narrator. While Proust does indeed address the war, he refrains from doing so through the lens of one who witnessed the front lines firsthand, as Dorgelès. Nevertheless, the war subtly permeates various moments in the novel. We accompany the narrator through Paris under bombardment, notably in the episode where Marcel goes to the brothel visited by Baron de Charlus.

¹⁵ See Mahuzier.

Proust portrays the war and weaves it into his novel, but he steadfastly refuses to craft a work of patriotic art. In the last book, posthumously edited by Robert Proust from his brother's notebooks,¹⁶ we also follow the aging of the characters who have accompanied us from the beginning. The senility of Baron de Charlus, the ossified mask of Berma, and the red spots covering Mr. de Cambremer's cheeks are not merely marks that time has inscribed on the bodies and faces that were once familiar to the narrator and to us but signs of the decay and decrepitude of an era and with it the class that dominated it, which takes the form of snakes sleeping among stones:

La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Erechthéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres (*La Recherche* 998).¹⁷

It is also in this final book that Proust addresses the assimilation of the bourgeoisie by the nobility, which had previously despised them, and shocks us with the second marriage of the ridiculous Madame Verdurin, finally granting her the surname Guermantes. In this macabre party (in which Marcel finally answers his call as a writer), the origins of old surnames become confused and dissipated, turbans replace structured hairstyles, antisemites are now Dreyfusards, and courtesans become guests of honor. What might seem like the overcoming of the order is, in reality, the reconfigured survival of the old domination.

As Benjamin emphasizes, Proust deals with the constitution of a class that will only reveal its true physiognomy in the final struggle. In the mimicry of the upper classes, in the portrayal of their «vegetative life» (*Gesamtausgabe* 615), in the study of bourgeois social climbing and the codes of noble domination, and in the faithful description of their gestures lies, according to Benjamin, the pinnacle of Proustian social criticism. Snobbery (which from then on would be a topic of Benjamin's work), whether as a bourgeois aspiration or aristocratic way of life, thus presents itself as the attitude of the «pure consumer» (615), concealing the real existence of this class, that of «pure exploitation» (615). Their «feudal» attitude, which is nothing but an attempt to escape towards the past, has no corresponding economic significance. Therefore, says Benjamin, Proust is not in the service of the classes he describes: «The upper ten thousand were, for him, a clan of criminals, a band of conspirators unmatched by any other: the Camorra of consumers» (615).

16 When Proust died, it wasn't even typed, and Robert edited it based on the six notebooks that contained the manuscript (he omitted passages about the war and homosexuality).

17 «Berma had, as the common people say, death written on her face. This time, she truly resembled a marble figure from the Erechtheion. With her hardened arteries already half petrified, sculptural ribbons seemed to run along her cheeks with a mineral rigidity. Her dying eyes, by contrast with this terrible ossified mask, appeared relatively alive, faintly gleaming like a snake asleep among stones».

If Proust is not a snob, neither is he, in Benjamin's reading, a novelist of the unconscious, as part of his French reception claimed. The well-known and nearly overused episode of the madeleine led to a hypostasis of the *mémoire involontaire*, which long dominated readings of the novel. Even other similar episodes are less commented upon. There is a stunning passage in *Sodome et Gomorrhe*, where the narrator returns to Balbec a year after his grandmother's funeral. As he bends down to remove his shoes, he is overwhelmed by a disturbance. The image of his grandmother, who had created infinite spaces when the narrator feared falling asleep in a strange room, reemerges. She had removed his boots when he first visited the city:

Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi [...]. Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée; le visage de ma grand'mère [...] Je me rappelais comme, une heure avant le moment où ma grand'mère s'était penchée ainsi dans sa robe de chambre vers mes bottines, errant dans la rue étouffante de chaleur, devant le pâtissier, j'avais cru que je ne pourrais jamais, dans le besoin que j'avais de l'embrasser, attendre l'heure qu'il me fallait encore passer sans elle. Et maintenant que ce même besoin renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant, pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon Je me rappelais comme, une heure avant le moment où ma grand'mère s'était penchée ainsi dans sa robe de chambre vers mes bottines, errant dans la rue étouffante de chaleur, devant le pâtissier, j'avais cru que je ne pourrais jamais, dans le besoin que j'avais de l'embrasser, attendre l'heure qu'il me fallait encore passer sans elle. Et maintenant que ce même besoin renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant, pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. Perdue pour toujours (Proust 758).¹⁸

18 «But barely had I touched the first button of my boot when my chest swelled, filled with an unknown, divine presence, and sobs shook me, tears streaming from my eyes. The being who came to my aid, who saved me from the dryness of my soul, was the same one who, several years earlier, in a moment of identical distress and solitude, a moment when I had nothing left of myself, had entered and restored me to myself, for it was both me and more than me. I had just glimpsed, in my memory, bent over my weariness, the tender, concerned, and disappointed face of my grandmother, as she had been that first evening of arrival; my grandmother's face [...] I remembered how, an hour before the moment when my grandmother had bent down in her dressing gown towards my boots, wandering in the sweltering street in front of the pastry shop, I had thought that I could never, in my need to embrace her, bear the time I still had to wait without her. And now that the same need reawakened, I knew I could wait hour after hour, that she would never be

The moment in which the grandmother's death and the pain of her loss are finally felt erase the year that had passed between the two events. Proust shows that mourning, like dreams, often manifests when least expected—that is why Benjamin also addresses Proust's affinities with Surrealism.

It is undeniable that the famous episode of the madeleine, soaked in tea, resonates universally, evoking a complex web of memories and sensations, much like other similar moments in life. However, what one makes of such an experience is a different matter entirely. The emphasis of Benjamin in the open unity of Proust's novel and his discussion of the dialectics between involuntary memory and recollection is his contribution to Proustian scholarship, and not only in literary criticism.

Therefore, a word on the novel's structure must be said. Proust's novel follows an orbicular path. We encounter a series of flashes of «involuntary memories» that foreshadow a revelation we only fully uncover at the end of the book when the narrator decides to write his work. Upon stumbling over a set of uneven stones while entering the courtyard of the Guermantes' mansion at the final volume, overwhelmed by sorrowful thoughts, the narrator is suddenly overcome by a sensation of happiness:

Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement. Cette fois je me promettais bien de ne pas me résigner à ignorer pourquoi, sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. La félicité que je venais d'éprouver était bien, en effet, la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes (Proust 866-867).¹⁹

The beginning is only made possible by this kind of discovery, this moment of awareness that we encounter at the conclusion of the book we are reading. This, in fact, is a hallmark of modernism—its self-referential nature. The narrator, now an adult, reveals here the foreshadowing of something in the madeleine episode, when Combray and its surroundings emerged, town and gardens alike, from the cup of tea where he imbibed the little cake:

with me again. I was only just realizing this because I had, for the first time, felt her alive, real, swelling my heart to the point of breaking, in finding her again, only to learn that I had lost her forever. Lost forever».

19 «Just as in the moment when I tasted the madeleine, all anxiety about the future and all intellectual doubt was dissipated. That which had besieged me just moments ago regarding the reality of my literary talents and even the reality of literature itself vanished as if by enchantment. This time, I promised myself not to resign to ignoring why, without having formulated any new reason or discovering any decisive argument, the previously insoluble difficulties had lost all significance, just as they had on the day I tasted a madeleine emerged in the tea. The bliss I had just experienced was indeed the same as the one I had felt when eating the madeleine, the causes of which I had postponed investigating at that time».

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? [...] Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau (Proust 45).²⁰

We only discover this revelation at the end of the last book, when the narrator stumbles and hears a kind of calling: «*Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose*» (Proust 662).²¹ As in the case of the madeleine, the narrator is transported by «involuntary memory» (triggered by the imbalance) to St. Mark's Square in Venice, where he had once stepped on two uneven tiles in the baptistery of St. Mark's. Following this, a series of events unfolds: he hears the clinking of a spoon against dishes (which reminds him of the bell that announced Swann's departure during his childhood, signaling that his mother would come up to say goodnight); he comes across the book *François le Champi* by George Sand in the Guermantes' library (which his mother had read to him during his childhood), and so on.²² The culmination of the narrative, that which had been foreshadowed, is tied

20 «But at the very moment when the sip mixed with the crumbs of the cake touched my palate, I shuddered, attentive to the extraordinary thing happening within me. A delicious pleasure had overwhelmed me, isolated, without any notion of its cause. [...] Where could this powerful joy have come from? I felt it was associated with the taste of the tea and the cake, but because it infinitely surpassed them, it must not be of the same nature. Where did it come from? What did it mean? How to grasp it? [...] And as soon as I recognized the taste of the piece of madeleine dipped in the lime-blossom tea that my aunt used to give me (though I did not yet know and would have to wait much longer to discover why this memory made me so happy), immediately the old grey house on the street, where her room was, appeared like a stage scenario, joining the little pavilion overlooking the garden, which had been built for my parents at the back (that truncated part that was all I had seen until then); and with the house, the town, the square where I was sent before lunch, the streets where I ran errands from morning till night in all weathers, the paths we took if the weather was fine».

21 «Seize me as I pass, if you have the strength, and try to solve the enigma of happiness I propose».

22 Samuel Beckett, one of Proust's finest interpreters, gathers some of these significant moments, which he refers to as «miracles», something he describes as «successive annunciations» that run throughout Proust's work: 1. The madeleine steeped in an infusion of tea; 2. The steeples of Martinville, seen from Dr. Percepied's trap; 3. A musty smell in a public lavatory in the Champs Élysées; 4. The three trees, seen near Balbec from the carriage of Mme. de Villeparisis; 5. The hedge of hawthorn near Balbec; 6. He stoops to unbutton his boots on the occasion of his second visit to the Grand Hotel at Balbec; 7. Uneven cobbles in the courtyard of the Guermantes Hotel; 8. The noise of a spoon against a plate; 9. He wipes his mouth with a napkin; 10. The noise of water in the pipes; George Sand's *François le Champi* (23).

to his decision that he must write his work, bringing together in that experience both the embodied and the elapsed time:

J'éprouvais un sentiment de fatigue profonde à sentir que tout ce temps si long non seulement avait sans une interruption été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, que j'étais juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer avec moi. [...] La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi et en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années (Proust 1.047).²³

Analogous episodes to that of the madeleine repeat themselves several times. One of the most important aspects of these events is the sudden shift in the narrator's consciousness of the time that separates him from the recalled period. That is, the past invades the present as if there were no distance between these two moments as if Proust's work contained a synchronic dimension. The reminiscences that appear throughout the novel are presented to both the narrator and the reader as isolated episodes. However, everything changes when, by the end of the text, we realize that we have been reading the result of the gathering of these reminiscences, which culminates in the experience formalized in the narrative. In the end, the memory triggered by the stumble is accompanied by an interpretative moment in which the recollection of time is restored, allowing the narrator to reinterpret his life's journey. This interpretative moment ensures the great surprise of the book: it is a reconfiguration not only of the narrator's life, for whom all the reminiscences now make sense, but of the novel itself, which begins to be written at this point. If the narrator hears a voice that challenges him to «solve the enigma of happiness», it is because the experience of the past is not immediate, not handed to us in advance—it must be reconstructed. The image evoked by involuntary memory—which must be seized—eliminates the distance between the past and the future. It suppresses the time that has passed from point «a» to point «b» and, for this reason, brings with it a new conception of time.²⁴

In other words, this experience does not exist as something given, and its apprehension depends on our ability to appropriate that past. In a provocative essay that discusses Proust's contemporary relevance, Jameson suggests that the interest of Proust's

23 «I felt a deep sense of fatigue in realizing that all this long stretch of time had not only been uninterruptedly lived, thought, and secreted by me, that it was my life, that it was myself, but also that I had to keep it attached to me every minute, that it supported me, that I was perched atop its dizzying height, and that I could not move without displacing it with me. [...] The moment when I heard the sound of the bell from the garden in Combray, so distant and nevertheless internal, was a reference point in this vast dimension I hadn't known I possessed. I was dizzy from seeing beneath and within me, as if I were at a great height, so many years».

24 See Kristeva.

work lies precisely in this movement of «reconstruction» and not in the hypostasis of the concept of «involuntary memory». In Jameson's words,

this is why the traditional reception of Proust, in terms of the past and of memory, as well as of the latter's triumphant recovery by way of the aesthetic vocation, is so singularly misplaced and inconsequential: it is in Bergson rather than in Proust that the past exists somehow outside of time, serenely surviving all the latter's vicissitudes. In Proust, however, the moments of involuntary memory are mere transitional devices and organizational hinges: far from opening up the past all over again, they make it present «for the first time», like an alternate space opening up within the space of the current present. However much Proust himself participated in the mystification, we must therefore insist on the presence in his work of a different conception of time that coexists uneasily with this memory-obsessed past-oriented one, and that is to be found in the notion of experience that runs throughout the length of the novel, namely that there is no immediacy, that we never experience anything for the first time, but that it is in the present of writing and only then that we come really to experience it. The present is this second time of the writing of the sentence, and the past experience, whether it happened just now, or in some much earlier decade, does not happen until that present (which may to be sure in its turn never come into being) («Joyce or Proust» 185-186).

In other words, it would be possible to argue how Proust's narrative technique evokes a utopian aspect, as it opens, as Jameson states, a time within a time like a space within a space; that is, it opens up another dimension. The rejuvenating power of *mémoire involontaire* does not reside merely in the potential for its occurrence but rather only in the impulse to grasp and fix, within that moment, the past as it crystallizes. In that sense, Adorno also underlines the difference between Proust and Bergson:

Perhaps I may say that there is a decisive difference between Proust and Bergson, who was Proust's relative in both the literal and superficial senses. Both are concerned with the restoration of life and experience in the face of reification, in the face of the world of convention. Bergson, however, sees the way to this in an unfettered self-adaptation to changing situations, in blind conformity, if you like, whereas Proust sees it precisely in evading this adaptation and keeping the organs of childhood intact. This is why Bergson trusts in intuition as a pure passivity and really resists any active «effort of the concept», while Proust demands the endless stiffness of a fencer for intuition and, moreover, he fills and cushions his work throughout with an extraordinary contingent of rationality, I would say, of healthy common sense and real psychological knowledge, and it is only on the basis of this fund of healthy common sense and real world experience that the power of intuition arises, that is, the power of restoring what has been forgotten through recollection, which really constitute his work. He therefore faces the problem of ratio and intuition [Anschauung] or of rationality and

unconscious memory in a far less straightforward way than Bergson; he has a much more dialectical standpoint in relation to all of this in the very spirit of his work («Ad Proust» 68-69).

This means that to capture the past, a particular disposition is necessary. As Benjamin states in «Denkbilder», one must understand «the language in which fortune makes its pact with us» (*Gesamtausgabe* 1.659). The madeleine is only the first eruption of *mémoire involontaire* that runs throughout the book, with many more following, and the narrative itself, in one way or another, results from the conscious apprehension of these multiple instances by the narrator. Benjamin asserts that Proust seeks to «charge an entire life with the highest presence of mind. Not reflection–recollection is Proust’s process» (617). An unapprehended eruption of the past into the present is, therefore, a missed opportunity to capture the past. This novel, according to Benjamin, «is permeated by the truth that none of us have the time to live the true dramas of existence destined for us. That makes us age. Nothing else. The wrinkles and creases on our faces are the inscriptions of the great passions, the burdens, the realizations that called on us—but we, the masters, were not at home» (617).

In Proust’s world, the only truly lived life is the one transfigured by literature. It is through literature that one can achieve a reunion with time, redeeming moments of unclaimed happiness, glimpsing unacknowledged desires, and triumphing over grief and even death. In a way, Benjamin’s reading of Proust demonstrates that literature does not cease where life walls in, where memory is reified, where the paths of existence narrow and dreams falter. By transcending these boundaries, it has the power to redeem suffering and unhappiness. Only literature can lay bare life, making it comprehensible. The artist, as the unrivaled conqueror of experience—one that mirrors our own—presents us with the utopia of a past fully reclaimed, of time rediscovered in its entirety and in the name of happiness. Jameson’s assertion on the academic, the commentator, and the artist come together in Benjamin’s reading of Proust: «The scholar longs for a tiger’s leap into the past; the book reviewer for flashes of the present. The novel, meanwhile, is time’s relief map, its furrows and spurs marking the intrusion of history into individual lives or else its tell-tale silences» (*The Inventions of a Present* 1).

Proust and the Marxist remaking of History

All of this might sound idealistic. But what if, one day, we could reconfigure life as literature does? To hear the voice that challenges us to solve the enigma of happiness? On that day, Marx and Proust would reunite. The great utopia of Proustian literature hides, for those who know where to look, another one: that of a society entirely aware of itself. This conjunction inspires one of the most luminous moments in Benjamin’s work.

His theses «*Über den Begriff der Geschichte*» are imbued with Proust. Written in 1940, in the light of the Molotov-Ribbentrop pact and the defeat of German social democracy, the theses were saved by Hannah Arendt and handed over to Theodor W. Adorno for later publication. Benjamin would commit suicide shortly after, following an unsuccessful escape from the French collaborationist forces. Benjamin opposes, on the one hand, a progressive view of history sustained by social democracy, which saw revolution as the inevitable result of the unfolding contradiction between productive forces and capitalist relations of production and, on the other hand, the positivist perspective of bourgeois historiography, which produces a history based on identification with the victors and the erasure and annihilation of the oppressed, including those who are already dead.

A few years earlier, in a letter to Scholem, Benjamin stressed how closely Proust's philosophical outlook resonated with his. He adds: «I always felt a deep connection whenever I read any of his works» (*Gesammelte Briefe* 59). This proximity is condensed in the theses. Benjamin's concept of history involves precisely the idea that it is possible to transform the past and reappropriate it through remembrance. As Jeanne-Marie Gagnebin underlined, Benjamin recognizes how the «method of the materialist historian» owes much to the «Proustian aesthetic» (Gagnebin 16). This method is the method of «open history», which allows the past to be saved from oblivion and to bring to life what it contained as a promise. It puts in motion what was otherwise ossified. However, it is not only a conception of history that is at stake in the theses; what is at stake is a conception of revolution. In Thesis V, Benjamin states that

The true image of the past flits by. The past can only be seized as an image that flashes for never to be seen again at the moment of its recognizability. «The truth will not run away from us»—this declaration, which comes from Gottfried Keller, describes in the historical image of historicism precisely the point where it is pierced by historical materialism. For it is an irretrievable image of the past that threatens to disappear with every present that does not recognize itself as intended in it (Benjamin, *Gesamtausgabe* 617).

How, then, can one capture an image of the past as it unexpectedly reveals itself to the historical subject in moments of danger, as Benjamin suggests in Thesis VI? The answer can be found in Thesis XVIIa. The power that grants involuntary memory—the flash—its ability to unlock a previously sealed chamber of history is political action. Benjamin transposes the movement central to Proust's work (and the role of literature) into his theory of revolution, imbuing it with a collective dimension. It is not a coincidence that a writer like Proust, who sought to transform art into architecture, a novel into a cathedral, should find in Benjamin—a thinker who aspired to turn literature into revolution—his most incisive critic. For Benjamin, the very impulse that enables the aesthetic configuration in Proust—deciphering the enigma of involuntary memory—must similarly guide the collective consciousness and action in radical transformation.

Thus, as with Proust, we must resist interpreting Benjamin's work as a mere hypostasis of the fleeting moment. Benjamin draws from the active, non-conformist stance in Proust's writing to propose a model for Marxism, one that remains particularly urgent in our own time. Today, when faith in progress, in the supposed stability of bourgeois democracy, and in the triumph of the long march through institutions has allowed fascist forces to resurface across various parts of the globe, Benjamin's insights carry renewed significance.

Beyond the affinities between Proustian aesthetics and Benjamin's conception of revolution, Proust is invoked to remind us that revolution must also be made in the name of happiness. According to Benjamin, this impulse—little noticed by his readers—runs explosively and painfully through Proust's work. Theodor W. Adorno once said of Proust that he was a martyr of happiness («Ad Proust 76»). In Thesis IV, Benjamin asserts that while class struggle is a fight for «crude and material» things, there are also present in it «refined and spiritual» things, such as trust, humor, and perseverance. An image of happiness is transmitted, along with class struggle, from one generation to the next. In Thesis II, Benjamin writes that there is a fateful meeting scheduled between past generations and our own.

the image of happiness that we cherish is thoroughly tinged by the time in which the course of our own existence has directed us. Happiness, which could arouse envy in us, exists only in the air that we have breathed with people to whom we could have spoken, women who could have given themselves to us. In other words, the representation of happiness inalienably resonates with that of redemption. It behaves the same way with the representation of the past, which history makes its concern. The past carries with it a secret index through which it is referred to redemption. Does not a breath of the air that was around those who came before us brush us? Is there not an echo of those who have now fallen silent in the voices to which we lend our ears? Do the women we court not have sisters they no longer knew? If that is the case, then there is a secret settlement between the past generations and our own. Then we were expected on earth (*Gesamtausgabe* 617).

Just as Marcel's love for Gilberte and Albertine was already inscribed in Swann's love for Odette, the image of happiness is the link that binds one generation to the next. Just as the Proustian narrative is capable of reconfiguring the entire world by rejecting any mode of apprehending reality other than the subjective, and by extracting from an object the essence of earthly existence, revolutionary action, for Benjamin, appears able to reconstruct all of history, not by drawing from an object, but from a spark, the essence of that reconstruction. In this sense, it seems that history has no existence beyond its immanent meaning, that nothing exists outside of it; only then can it be reconfigured. This is why this conception of history can challenge the notion of the «happened». That is, it is not just the way we look at history that would be transformed in the wake of a

revolution, but history itself; all the failed uprisings of the past would be transformed, says Benjamin, into rehearsals for the victory of the oppressed. Thus, Benjamin finds in the entirety of Proust's work, but especially in its conclusion, not merely a theory of art and literature, as Proust himself announces, but a theory of history that Benjamin transforms, detonating its subversive content into revolutionary content.

This impulse in Proust's work is no small matter. Today, more than ever, it is clear that the unhappiness we suffer is socially produced. Combating it is our political duty to both our own generation and those that came before us. Benjamin is anything but a pessimist. What he said about Proust applies equally to him: happiness is present in his work as an elegy.

Finally, a few more words about Benjamin's concept of «experience» [*Erfahrung*], in which both Proust and Marx converge. Experience is the substance of narrative, understood by Benjamin as the collective praxis of transmitting wisdom from one generation to the next (*Gesamtausgabe* 686). The historian, says Benjamin, writes history, while the chronicler narrates it. The latter does not differentiate between major and minor events, these ones being lost to history. Following Max Unold's commentary, Benjamin notes that Proust himself was a chronicler, as he made «coachman stories» enjoyable. His erudition, sarcasm, philosophy, and memoirs all serve this attempt to recover experience and a narrative that is no longer possible. Therefore, Benjamin utters that Proust's work is «at the center and at the same time at the point of indifference to all dangers» (617). It sacrifices its genre, the novel, to preserve its substance, the experience on the verge of dissolution. Benjamin does the same. His writing blurs and unites the boundaries of art, history, politics, and criticism. He sacrifices philosophy to preserve it.

Our atmosphere today is the same as Proust's: permeated and haunted by death, suffocation by pandemics and polluted air arising from the wrenching of the Earth, and the mass destruction of experience. It also resembles Benjamin's epoch in the face of fascism. As Virginia Woolf (42) noticed, «the thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut and as evanescent as a butterfly's bloom». Here is a Benjaminian-like disposition for critical theory in the century to come.

References

- Adorno, Theodor W. «Ad Proust». *Vorträge (1949-1968)*. Suhrkamp, 2019, pp. 55-76.
- Beckett, Samuel. *Proust*. Grove Press, 1978.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe. Band III, 1925-1930*, edited by Christoph GÖdde and Henri Lonitz. Suhrkamp, 1997.
- . *Gesamtausgabe: Sämtliche Werke*. L'Alleph, 2020.

- Clarínval, Olivier. «La Mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin». *The French Review*, vol. 82, n° 5, 2009, pp. 994-1.003.
- Douek, Sybil Safdie. «Salvar o passado? Proust e Benjamin». *Cadernos Benjaminianos*, n° especial, 2013, pp. 195-208.
- Eiland, Howard, and Michael W. Jennings. *Walter Benjamin: A Critical Life*. Belknap Press, 2014.
- Finkelde, Dominik. *Benjamin liest Proust: Mimesislehre - Sprachtheorie - Poetologie*. Fink, 2003.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. «Walter Benjamin ou a História Aberta». *Magia, técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, 1994.
- Geffrath, Krista R. *Metaphorischer Materialismus: Untersuchungen zum Geschichtsbegriff*. Wilhelm Fink, 1981.
- Habermas, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns: Band 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Suhrkamp, 1981.
- Horkheimer, Max. «The Present Situation of Social Philosophy and the Tasks of an Institute for Social Research». *Between Philosophy and Social Science: Selected Early Writings*. MIT Press, 1993.
- Institut für Sozialforschung. *100 Jahre IfS / Perspektiven*. IfS Working Paper Nr. 20, Institut für Sozialforschung, 2023.
- Jacobs, Carol. «Walter Benjamin: Image of Proust». *MLN*, vol. 86, n° 6, 1971, pp. 910-932.
- Jameson, Fredric. «Joyce or Proust?». *The Modernist Papers*. Verso, 2016.
- . *The Inventions of a Present: The Novel in its Crisis of Globalization*. Verso, 2024.
- Kahn, Robert. «Benjamin Leitor de Proust». *Alea*, vol. 14, n° 1, 2012.
- . *Images, Passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*. Kimé, 1998.
- Kouvélakis, Stathis. *La Critique défaite: Émergence et domestication de la théorie critique*. Amsterdam, 2019.
- Kristeva, Julia. *Le Temps Sensible: Proust et l'Expérience Littéraire*. Gallimard, 1999.
- Laget, Thierry. *Proust, prix Goncourt: Une émeute littéraire*. Gallimard, 2019.
- Lenk, Elisabeth. «Kritische Theorie und surreale Praxis». *Theodor W. Adorno und Elisabeth Lenk. Briefwechsel 1962-1969*. Edition text + kritik, 2001, pp. 199-220.
- Link-Heer, Ursula. «Zum Bilde Prousts». *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, edited by Burkhardt Lindner. J. B. Metzler, 2011.
- Mahuzier, Brigitte. *Proust et la guerre*. Honoré Champion, 2014.
- Morrison, Kevin A. «Myth, Remembrance, and Modernity: From Ruskin to Benjamin via Proust». *Comparative Literature*, vol. 60, n° 2, 2008, pp. 125-141.
- Oliveira, Luis Inácio. «Benjamin e a imagem proustiana». *Limiar*, vol. 3, n° 6, 2016, pp. 125-165.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Edited and presented by Pierre Clarac and André Ferré. Gallimard, 1954.
- Später, Jörg. *Adornos Erben: Eine Geschichte aus der Bundesrepublik*. Suhrkamp, 2024.

Szondi, Peter. «Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin». *Satz und Gegensatz: Sechs Essays*. Suhrkamp, 1976, pp. 79-97.

Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. Viking, 2000.

Teschke, Henning. *Proust und Benjamin: Unwillkürliche Erinnerung und Dialektisches Bild*. Königshausen u. Neumann, 2000.

Woolf, Virginia. *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Houghton Mifflin Harcourt, 1981.

Alegoría y porosidad en Walter Benjamin. Del *Trauerspiel* al ensayo sobre Nápoles

Allegory and Porosity in Walter Benjamin.
From *Trauerspiel* to the Essay on Naples

Chaxiraxi Escuela Cruz
Universidad de la Laguna
cescuela@ull.edu.es

Enviado: 12 septiembre 2024 | **Aceptado:** 23 septiembre 2024

Resumen

El 19 de agosto de 1925 Walter Benjamin y Asja Lacis publican en el *Frankfurter Zeitung* «Nápoles», un ensayo sobre la ciudad italiana en el que analizan las costumbres y prácticas culturales de la zona a partir de un peculiar método de superposición de imágenes. Si bien resulta habitual estudiar *Calle de dirección única* o *Infancia en Berlín* como textos tempranos en los que Benjamin se aproxima a la fisonomía como forma de expresión, este trabajo pretende llamar la atención sobre la primera de las *Denkbilder* sobre ciudades que Benjamin había elaborado en los años veinte y a la que seguirán «Moscú», «Marsella» o «San Gimignano». El objetivo es mostrar de qué manera estos retratos de ciudades no solo permiten al autor dar cuenta de los cambios que experimentaron las urbes europeas a partir del siglo XIX, sino también poner en marcha una teoría de la representación que parte del estudio de los recursos alegóricos en el *Trauerspiel* sobre los que trabajaba en esa época. Con ello, el ensayo sobre Nápoles será presentado como el primero de los esfuerzos llevados a cabo por Benjamin para conducir la investigación sobre la dramática barroca a problemas de la cultura contemporánea.

Palabras claves: Nápoles, porosidad, alegoría, *Denkbilder*, imagen.

Abstract

On August 19th, 1925, Walter Benjamin and Asja Lacis published Naples in *Frankfurter Zeitung*. It is an essay about the Italian city, where they analyze the customs and cultural practices of the area through a peculiar method of image superimposition. It is common to interpret *One-Way Street* as the work in which Benjamin first approaches physiognomy as a form of expression. This paper aims to address the first of the city physiognomies that Benjamin wrote in the 1920s. The objective is to show how Benjamin sets in motion, in these city portraits, a theory of representation based on the study of allegory in *The Origin of German Tragic Drama*. The essay on Naples will be presented as the first of the exercises undertaken by Benjamin to apply his research on Baroque drama to problems of contemporary culture.

Keywords: Naples, porosity, allegory, *Denkbilder*, image.

Trauerspiel, alegoría y transitoriedad

En una carta a Gershom Scholem del 5 de marzo de 1924, Benjamin informaba desde Berlín de su intención de abandonar el país forzado por acuciantes dificultades económicas:

A principios de abril quiero irme de aquí por las buenas o por las malas, con el deseo de vivir en un entorno más amplio y libre que me permita completar este asunto hasta donde se me permita. Puesto que mi situación financiera continúa oscureciendo, esta será mi última esperanza [...] No estoy seguro de cómo financiar mi estancia en el extranjero, pero en el peor de los casos sacrificaré mi biblioteca (*Gesammelte Briefe II* 433).

Benjamin se dedicaba entonces a la culminación de los trabajos de preparación de *El origen del drama barroco alemán*, con la esperanza de presentarlo como tesis de habilitación en la Universidad de Frankfurt para lograr una deseada plaza académica. En continuidad con algunos trabajos anteriores, se proponía analizar la forma particular de la literatura dramática alemana en el barroco, prestando atención a las características específicas que lo situaban frente a la tragedia clásica. Buscaba restablecer el sentido original del *Trauerspiel* más allá de las degeneraciones que había sufrido en la crítica romántica. «Salvar una literatura antigua» (*Gesammelte Briefe II* 368), así resumía su empresa a su amigo Florens Christian Rang. La investigación avanzaba con lentitud, pues disponía de cerca de «600 citas en buen orden y claridad» (437), pero veía urgente encontrar un sitio tranquilo que le permitiera alcanzar «la rutina burguesa de trabajo» (437) indispensable para completar la redacción de la tesis. El lugar elegido fue Capri. Llega al golfo de Nápoles apenas un año más tarde y lo que en principio se había planeado como una estadía breve, acaba por prolongarse durante seis meses por las condiciones de vida favorable que le ofrecía el sur italiano. Como informa en sus cartas, ahí comienza con la fase final de escritura del libro, entonces organizado en tres secciones: «La historia reflejada en el *Trauerspiel*, El concepto oculto de melancolía en los siglos XVI y XVII y La esencia de la alegoría y sus formas artísticas» (437). En su forma final, el libro se presenta con dos únicos capítulos, acompañados del conocido prólogo:

Durante estos meses, que no han sido fáciles, he completado la introducción epistemológica de mi libro, así como el primer capítulo, «El rey en el *Trauerspiel*» y casi todo el segundo, «*Trauerspiel* y tragedia». Aún debo escribir el tercero, «Teoría de la alegoría» y una conclusión. En definitiva, el proyecto no estará terminado en la fecha de vencimiento original. No obstante, espero entregarlo en navidad, cuando la situación académica y diplomática sea distinta y no comprometa su éxito (481-482).

El libro parte de algunos trabajos que Benjamin había publicado en 1916, como «*Trauerspiel* y tragedia», «El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y la tragedia» y «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres». En ellos trazaba

las líneas de una teoría del lenguaje peculiar modulada por su interés por distanciarse críticamente de las teorías modernas del conocimiento y su preferencia por los aspectos representativos del lenguaje. En el prólogo del *Trauerspiel*, se opone a toda pretensión sistematizadora en la filosofía y centra la cuestión en la importancia de la exposición: «Es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo y a cada viraje, con la cuestión de la exposición. En su forma acabada será doctrina ciertamente, pero conferir este acabamiento no se halla en poder del mero pensar» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* 207). Benjamin considera esta una tarea inherente al ejercicio filosófico con la que distanciarse de todo modo de proceder sistematizador que acompaña a la prioridad instrumental y comunicativa del lenguaje. «Exponer la verdad», afirmaba, significa atender al papel contemplativo y no intencional de la filosofía. Por eso, entiende que, frente a la concepción reduccionista del lenguaje comprendido como un mero instrumento cognoscitivo, la filosofía debe concebirse como «el esfuerzo por renovar la percepción originaria de la palabra» (217) para prestar oídos y darles voz a las cosas.

Aquí confirma su interés por recuperar la expresión alegórica dominante en el drama barroco. El clasicismo y el romanticismo posterior habían relegado el papel de la alegoría a una técnica de reproducción de imágenes, opuesta al símbolo. Sin embargo, Benjamin observa en ella, en tanto forma de expresión central en el *Trauerspiel*, una estrategia expositiva fundamental. No la entiende como mero gesto literario, sino como un recurso filosófico en tanto modo de significación específico. A diferencia del modo simbólico de representación inmerso en el lenguaje comunicativo, la alegoría permite una expresividad lingüística no limitada a la intención instrumental, ni tampoco a la identidad entre significado y significante. La expresión alegórica, por el contrario, permite ir más allá de las determinaciones que oscurece el lenguaje habitual.

La relación con la temporalidad, asegura, es el momento en el que la especificidad de la alegoría la distancie del símbolo. El símbolo siempre hace referencia a algo externo a él, de ahí que pertenezca a una totalidad que le reclama, esto es, a una unidad entre forma y contenido. Por el contrario, la alegoría se resiste a quedar atada a la univocidad de sentido. Así, el objeto alegórico que ha perdido su significado inicial adquiere, al mismo tiempo, la posibilidad de significar cualquier cosa distinta. La alegoría lo «libera» proporcionando un medio para expresar algo distinto. Por eso, la imagen simbólica de una naturaleza detenida se sustituye en la alegoría por la de un mundo en continua transformación y tránsito eterno. Es decir, como historia. En el compromiso por recuperar un concepto no empobrecido de la alegoría barroca, Benjamin quiere destacar su capacidad para reflejar una auténtica experiencia histórica específicamente moderna:

Con el *Trauerspiel*, la historia entra en escena y lo hace como escritura. La naturaleza lleva la historia escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* se hace presente como ruina. Pero con esta, la historia se redujo a escenario. Y así configurada, la historia se plasma como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia irrefrenable (353).

El contenido del *Trauerspiel* es la vida histórica, algo que le hace marcar distancia con la tragedia. Si esta se basa en la idea de eternidad mítica, el drama está arraigado en la historia misma, en una inmanencia plenamente temporal y despojada de cualquier sentido o esperanza. Su protagonista ya no es el héroe trágico y su destino, sino el sujeto barroco que hace frente a las decepciones que acompañan a los asuntos terrenales, como la fragilidad de la belleza, la fugacidad de la juventud, el derrumbe del poder o la caducidad de los valores culturales. Esta visión secular de la historia como un paisaje de muerte, escombros y destrucción conduce a la reflexión sobre la desolación terrenal y los sufrimientos del mundo.

Benjamin quiere destacar el valor de la técnica alegórica como forma expresiva primordial que tiene consecuencias en el propio lenguaje al hacer visible la experiencia de un mundo en ruinas. Valora el esfuerzo disruptivo que cree ver en el proceder alegórico como contrapeso del lenguaje instrumental, en el momento en el que saca a la luz las imágenes de la transitoriedad. La expresión alegórica no busca la totalidad del símbolo. Tampoco se sitúa en el ideal simbólico de la belleza aparente, sino que da cuenta del carácter desmembrado de un mundo secularizado y desprovisto de toda significación escatológica:

En la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial paralizado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad propia del individuo (343).

Sus trabajos posteriores apuntarán a este impulso revolucionario presente en las imágenes alegóricas de lo caduco y ruinoso, es decir, a su potencial para romper con la lógica lineal y cuantitativa del tiempo. En el *Trauerspiel*, la experiencia de lo temporal como calvario no solo le conduce a ser expresión de la melancolía que produce la desintegración de todo orden y sentido. También es el punto de partida de la idea benjaminiana de redención secularizada. El rechazo a abandonar la alegoría como figura retórica en el cajón de los recursos estéticos del siglo XVIII y su esfuerzo por actualizarla como forma de expresión de la verdad en conexión con los procesos históricos de cada época permiten a Benjamin pensar la técnica alegórica como un lugar desde el que plantear una teoría de la experiencia filosófica abierta a lo transitorio y fragmentario. La mirada alegórica hace posible mantener una relación con los objetos distinta a la del saber intencional. Por eso, la alegoría es tanto una representación visible de un concepto abstracto como un medio expresivo para presentar algo directamente al tiempo que significa otra cosa. Esto explica su afinidad con la escritura jeroglífica. La alegoría es imagen, como lo son los jeroglíficos, pero también escritura. Esto es, un

lenguaje formado por imágenes, de ahí que se muestre de forma práctica en la escritura. En ella no solo es posible reflejar un momento histórico concreto, sino también poner de manifiesto su propia comprensión de la historia. Aquí puede entenderse el interés de Benjamin por ampliar el procedimiento de significación alegórico más allá de los límites académicos del drama barroco alemán y también abrirse a la extrema concreción histórica, es decir, a la interpretación de fenómenos concretos de la vida moderna. Se daban entonces los primeros pasos de la constitución de un programa de interpretación filosófica y de escritura micrológica que se dirige a la reflexión sobre lo fragmentario frente al sistema filosófico y que termina por convertirse en un aspecto característico de su pensamiento.

Denkbilder o imágenes de pensamiento

Son muchas y muchos los intérpretes que han prestado atención al papel que ha representado la teorización de la alegoría en el desarrollo posterior de la obra benjaminiana.¹ Desde sus escritos sobre Baudelaire hasta la obra de los *Pasajes* se ha llamado la atención sobre un método de exposición de ideas inspirado en los recursos alegóricos: las *Denkbilder* o imágenes de pensamiento. A pesar de que Benjamin no se refiere directamente a este concepto en ninguna de sus obras, este modelo de construcción alegórica que surge de la imbricación entre el pensamiento conceptual y las imágenes se convierte en uno de los sellos distintivos de su lenguaje y estilo filosófico. Las *Denkbilder* hacen referencia a un tipo de escritura filosófica breve que reúne de manera peculiar categorías conceptuales y estéticas, y que se centra en elementos aparentemente periféricos. Las «imágenes de pensamiento» asumen funciones diferentes en la obra de Benjamin.² Köhnen las define como «fenómenos privados, subjetivos, incluso triviales, que emergen en un instante, auráticamente y adquieren un significado que desafía las convenciones» (10). En ocasiones se presentan en forma de pequeñas narraciones individuales referidas a experiencias biográficas particulares (por ejemplo, en las memorias de «Infancia en Berlín»); en otras, como observa Lindner, apuntan a «ambiciosos modelos epistemológicos» (85) al adelantar de manera abreviada proyectos filosóficos posteriores.³ Es el caso de los *Pasajes* o, sobre todo, de *Calle de dirección única*.

1 Para una aproximación a la influencia de la teoría de la alegoría del *Trauerspiel* en la obra de Benjamin, cfr. Hasselstein, Reijen, Naeh, Menkey Lindner.

2 Schlaffer lleva a cabo un minucioso estudio sobre el uso de las *Denkbilder* como «modelo peculiar de prosa» en otros autores cercanos a Benjamin, como Brecht, Adorno, Horkheimer, Kracauer y Bloch.

3 Lindner también rechaza que pueda ser considerado un *topos* constante en la obra del autor: «Benjamin abrió un espacio de escritura experimental que permanece abierto temática y, sobre todo, terminológicamente, en el que el pensamiento anterior seguía funcionando de manera inacabada, pero al tiempo podía entrar en constelaciones completamente diferentes. A este respecto, parece erróneo rastrear las *Denkbilder* hasta en los motivos centrales» (85).

Benjamin publica en 1928 una colección de textos breves con vivencias, recuerdos y reflexiones bajo el título *Calle de dirección única*. Inicialmente pensada como «regalo para los amigos», aunque al final dedicada a Asja Lacis, la obra refleja la atención prestada por Benjamin a los fragmentos aparentemente nimios que interrumpen, desde los márgenes, la cotidianidad urbana. «El fragmento es el material más noble de la creación barroca» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* 397), había advertido en el *Trauerspiel*. Esta advertencia se convierte en la exigencia que le conduce a romper con las formas narrativas lineales y centrar la atención sobre lo fragmentario y carente de intención. Unos años después, Benjamin confesará la presencia en esta obra de un «cruce de dos fisonomías mías, una más antigua y otra más reciente» (*Gesammelte Briefe III* 133).

Adorno fue uno de los primeros en señalar *Calle de dirección única* como un ejercicio temprano llevado a cabo por Benjamin para actualizar la mirada alegórica, resaltando al tiempo el papel decisivo que representaría la obra para su proyectada prehistoria de la modernidad. En un ensayo publicado en 1955 en la revista *Texte und Zeichen*, Adorno considera un error leer *Calle de dirección única* como un libro de aforismos, en lugar de como una colección de imágenes de pensamiento o *Denkbilder*:

Los fragmentos de la obra no son imágenes como los mitos platónicos de la caverna o del carro. Son más garabatos misteriosos que evocaciones parábolicas de lo que no puede decirse en palabras. No quieren tanto detener el pensamiento conceptual como sorprender con su forma enigmática y por tanto poner en movimiento el pensamiento, pues en su forma conceptual tradicional éste se observa rígido, convencional y anticuado (*Noten zur Literatur* 680).

Observa la pertinencia en el uso del concepto de *Denkbild* en la medida que permite dar cuenta de la compleja relación entre naturaleza e historia que Benjamin había tratado de abordar con el tratamiento de la alegoría en el *Trauerspiel*. Como apunta Schweppenhäuser (15), Adorno encuentra en el concepto «acertijo gráfico» (*Vexierbild*) la forma adecuada para referirse al estilo fisonómico que caracteriza el lenguaje de Benjamin en estos primeros escritos.⁴ Y es que la alegoría no solo se estudia como una técnica metafórica válida para el campo de la estética, sino sobre todo como un método de comprensión de la historia. Para Benjamin, lo históricamente concreto se presenta como una «imagen», como naturaleza, en virtud de su transitoriedad, al tiempo que lo natural se disuelve en lo históricamente creado. Por eso, Adorno considera que el «peculiar carácter plástico» (*Noten zur Literatur* 574) de su estilo filosófico encuentra en la figura del *Denkbild* un momento ideal. Ya en el seminario que dedica al *Trauerspiel* en el semestre de verano de 1932, Adorno habría presentado la mirada micrológica de Benjamin como una forma de orientación de lo histórico diferente a la *philosophia*

4 «Así como la física especulativa capta la naturaleza creadora en las naturalezas creadas, del mismo modo protegiendo el conocimiento histórico frente a la afinidad que pronto manifestó con el positivismo fiscalista, Benjamin capta la historia faciens en los facta, en las particularizaciones de la segunda naturaleza, en cuya esculpida fisonomía él descifraba el impulso subterráneo en cuanto impulso mesiánico» (Schweppenhäuser 17).

perennis. Sus imágenes surgen de un ejercicio de «transformación de la materialidad en alegoría» (Adorno, «Seminar von Sommersemester über Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiel» 56), esto es, de una escritura enigmática de lo concreto cuya forma recuerda a la de los jeroglíficos.

También Kracauer destacó la afinidad entre el *Trauerspiel* y *Calle de dirección única* en una reseña conjunta de las dos obras donde prestaba atención al método monadológico que ve presente en ambas:

El método de disociar unidades experimentadas de manera inmediata que Benjamin utiliza en el libro sobre el Barroco y que es aplicado ahora, debe adquirir un significado que sea, si no revolucionario, al menos explosivo. De hecho, se trata de una colección rica en detonaciones (253).⁵

La colección de imágenes que forma *Calle de dirección única* combina descripciones de lugares, análisis de prácticas cotidianas de la sociedad burguesa y relatos oníricos que configuran al detalle el espacio de la ciudad moderna y pondrá en práctica el pensamiento microscópico que había sido adelantado en el *Trauerspiel*. Pero, a diferencia del drama barroco, en *Calle de dirección única* las imágenes alegóricas configuran la lectura de lo urbano para comprender críticamente su contexto político y social.⁶ Esto parece reflejarse también en una carta del 8 de febrero de 1928 dirigida a Hoffmansthal, en la que Benjamin define el libro como un documento que refleja «su lucha interior por captar los acontecimientos actuales como el reverso de lo eterno en la historia y tomar las huellas de este lado oculto de la moneda» (*Gesammelte Briefe III* 459).

Es importante señalar que antes de las reseñas de Adorno y Kracauer, el concepto de «imagen de pensamiento» ya se había utilizado para referirse al peculiar método de escritura benjaminiano. En una carta a Scholem, Benjamin explica que su «pasión por la emblemática barroca» (*Gesammelte Briefe II* 433) lo ha conducido a pensar un largo compendio de emblemas al que pretendía dedicarse tras la finalización de sus compromisos académicos. Todo parece indicar que se trata de una antología de seis textos breves realizada a finales de la década de los veinte, aunque no publicada hasta noviembre de 1933 en el *Frankfurter Zeitung* y precisamente con el título *Denkbilder*. En estos textos, Benjamin presenta unos peculiares retratos de ciudades modernas a partir de una reflexión sobre sus espacios, su arquitectura, sus habitantes y sus rutinas cotidianas. Por eso, si bien es habitual acudir a *Calle de dirección única* para hacer visible la aproximación de Benjamin a las fisionomías como formas de expresión, lo cierto es que los modelos de *Denkbilder* permiten estudiar las primeras huellas del análisis micrológico característico de la hermenéutica benjaminiana a partir de su conexión

5 A propósito de esta lectura, Bub estudia los elementos de afinidad y diferencia entre los relatos elaborados respectivamente por Kracauer y Benjamin sobre el paisaje urbano en las ciudades mediterráneas de Marsella y Nápoles.

6 Sobre esto, cfr. Jennings.

con los temas del *Trauerspiel*. Nápoles, el primero de estos paisajes urbanos, servirá a Benjamin para ensayar nuevas formas de entender los recursos alegóricos.

Las miniaturas alegóricas en Nápoles

En abril de 1924, Benjamin se había trasladado al sur de Italia para organizar los trabajos del *Trauerspiel*. No era la primera vez que visitaba Italia, pero la importancia de esta estancia contó con algunas peculiaridades que han hecho posible presentarla como un punto de inflexión en la formación de su pensamiento. Durante la década de los años veinte, Capri, Nápoles o Positano fueron lugares muy visitados por lo que Benjamin llamó «el proletariado intelectual itinerante» (*Gesammelte Briefe III* 133), un numeroso conjunto de artistas, poetas y personas vinculadas al ámbito filosófico y literario que, atraídos por las formas de vida alternativa que ofrecía el Mediterráneo, trataban de escapar de la depresión económica de la posguerra europea.

Benjamin pasa a formar parte de esta constelación napolitana cuando se traslada durante cinco meses a Capri, vía Génova y Pisa, unos días antes de que Alemania comenzara a restringir los viajes al extranjero sin hacer un depósito monetario que hubiera dificultado su precaria situación económica. Lejos del sosiego que buscaba para concluir su trabajo, la correspondencia durante estos meses con amigos como Scholem, Richard Weissbach, Gottfried Salomon-Delatour o Erich Rothacker revela, como una auténtica crónica de aprendizaje, la conmoción que significó para él aquella estancia. En las cartas relata sus experiencias en las diferentes excursiones por entornos que le producían fascinación: «La isla es tan peligrosa que, una vez que llegas, no puedes arrancarte de ella, cuyo poder de seducción aumenta con la proximidad de Nápoles, la ciudad más brillante del mundo con excepción de París» (*Gesammelte Briefe II* 451). Incluso su indignación ante la poca asistencia en el Congreso Internacional de Filosofía que celebraba la Universidad de Nápoles con motivo de su aniversario número setecientos, mientras que en las calles se respiraba un ambiente festivo: «ya estaba convencido de que los filósofos son los peor pagados porque son los más superfluos lacayos de la burguesía internacional. Lo que no había visto hasta ahora era que exhibieran su inferioridad por todas partes con tan solemne miserabilidad» (448).

Benjamin visitó Nápoles una veintena de veces, visitas que le sirvieron para explorar minuciosamente el entorno urbano y percatarse del «temperamento extremo de la forma de vida napolitana» (*Gesammelte Briefe II* 501):

En ninguna otra parte ha sido mayor la impresión a la que me causaron las ruinas del templo de Paestum, que vi solo en la temporada de malaria [...] El mismo día vi Salerno. Por segunda vez vi Pompeya y por vigésima quizás Nápoles, sobre la cual he recogido mucho material, así como extrañas e importantes observaciones que quizás debería desarrollar (*Gesammelte Briefe II* 486).

Estas observaciones sobre la ciudad se plasmaron en algunos trabajos variopintos, como un curioso escrito sobre el almuerzo caprese, una reseña de un libro de viajes sobre Nápoles o una conferencia radiofónica para niños y niñas emitida a principios de los años treinta. Durante esos meses, Benjamin mantuvo contacto con personalidades destacadas de la vida cultural y académica de la época con las que coincidió en el sur italiano, como los artistas Enrico Prampolini y Filippo Tommaso Marinetti, o escritores como Brecht y Maksim Gorki. También coincidió con Adorno, Kracauer, Sohn-Rethel y Bloch, con quienes curiosamente compartió su fascinación por las ciudades de la región de Campania y el esfuerzo por plasmar sus impresiones en pequeños ensayos. Así, en 1926 Kracauer publica su artículo «Felsenwahn in Positano» en el *Frankfurter Zeitung*, solo un año después de que Adorno hiciera lo propio con «El pescador Spadaro». Por su parte, Bloch escribe el mismo año «Italia y la porosidad» y Alfred Sohn-Rethel tres pequeños relatos («El ideal de lo roto. Sobre la técnica napolitana», «La ascensión al Vesubio de 1926» y «Un atasco en Vía Chiaia») recientemente traducidos a español.⁷ A pesar de que la coincidencia entre estos autores no ha pasado desapercibida para la bibliografía actual,⁸ es el encuentro de Benjamin con la dramaturga Asja Lacis el que tendrá un impacto mayor en su biografía intelectual, pues con ella escribe su ensayo más importante de esta época bajo el título *Nápoles*.

Publicado el 19 de agosto de 1925 en el *Frankfurter Zeitung*, Benjamin y Lacis ofrecen en *Nápoles* un peculiar análisis sobre la urbe italiana en atención a sus costumbres y prácticas habituales. El tejido urbano y social napolitano es presentado a través de una colección de imágenes superpuestas que ofrecen como resultado la visión de una ciudad caótica y en constante transformación. Como en un montaje fotográfico, abundan los detalles sobre momentos particulares y situaciones aparentemente insignificantes que, bajo la mirada micrológica de Benjamin, permiten comprender Nápoles como espacio cargado de significado:

Amar Nápoles desde el mar es fácil. Pero una vez que has puesto un pie en tierra, cuando has bajado del tren en la sofocante estación laberíntica, en un viejo *Vettura* y a través de nubes de polvo de hormigón, sobre un pavimento que al igual que el Vesubio nunca descansa, y ante posadas superpobladas, se vuelven las tornas. Luego vienen las experiencias del primer día y muestran lo poco que pueden enfrentar la imagen no disimulada de esta vida. Una existencia sin quietud ni sombra (*Kritiken und Rezensionen* 132).

7 Sohn-Rethel. Resulta pertinente estudiar los momentos de continuidad que presentan las descripciones napolitanas que llevan a cabo Benjamin y Sohn-Rethel. Ambos coinciden en destacar la teatralidad, la interpenetración y la ausencia de separaciones; sin embargo, mientras que Benjamin utiliza la imagen de «lo poroso», Sohn-Rethel hace lo propio con la de «lo roto». Sobre esto, véase Escuela Cruz.

8 Véase, Ujma, en Referencias. Si bien resulta problemático asumir la tesis de la centralidad de Nápoles para la gestión del proyecto filosófico de Adorno tal como se propone, el libro de Mittelmeier pone en valor la producción teórica de la «constelación napolitana». Cfr. Mittelmeier.

Pese a la aparente simplicidad del ensayo, las reflexiones sobre Nápoles dan forma al primero de sus retratos sobre ciudades, o *Städtebilder*, al que luego seguirán «Moscú» (1926-27), «Weimar» (1928), «Marsella» (1929), «París, la ciudad en el espejo» (1929), «San Gimignano» (1929), «Mar del norte» (1930) e «Ibiza» (1930). Se trata de pequeños ensayos sobre diferentes ciudades europeas en los que Benjamin interpreta momentos de la cultura metropolitana que emergen como formas urbanas y sociales de la modernidad. Además de estos textos, también Benjamin participó desde Berlín en una serie de retransmisiones radiofónicas dirigidas a niños y niñas entre 1927 y 1933 que tenían como tema aspectos cotidianos de la vida urbana.

Las *Denkbilder* se entienden como la antesala de la reflexión teórica sobre la idea de metrópolis como espacio de reflexión que culminará en la obra de los *Pasajes*.⁹ En las fisonomías urbanas de finales de los años veinte, las ciudades se convierten en espacios cargados de significado, en «miniaturas alegóricas» (Müller Farguell 626) que no solo dan cuenta de los cambios que experimentaron las urbes europeas a partir del siglo XIX, sino que también reconstruyen el desarrollo de la teoría de la modernidad en Benjamin. Por eso, a pesar de que algunas lecturas infravaloran el papel de *Nápoles* al considerarla una «reseña de turista» (Kerik 31)¹⁰ de menor nivel en comparación con la escritura sobre París, el diario de viajes de Moscú o el texto autobiográfico de Berlín, conviene destacar que la centralidad del texto se encuentra no solo en que se trata de la primera vez que convierte la ciudad en un objeto de reflexión filosófica. También en el texto se encuentra uno de los anclajes programáticos quizás poco atendidos desde el que es posible estudiar momentos centrales en la obra benjaminiana referidos a la percepción de la mencionada modulación metódica de la representación que partirá del estudio de la alegoría iniciado en el *Trauerspiel*. Si el *Trauerspiel* había rescatado la alegoría barroca frente a la antigua equiparación con el símbolo, en *Nápoles* dará paso a una forma de hermenéutica materialista en la que el espacio urbano se ofrece como escenario donde los objetos se convierten en portadores de la experiencia histórica y, por tanto, en cifras de la modernidad. Por eso, la *Denkbild* napolitana aparece como ejemplo en el que ensayar el proyecto benjaminiano de conducir la investigación sobre la dramática barroca a problemas de la cultura contemporánea, a fin de demostrar que la alegoría era algo más que un medio de valor artístico.

9 Gilloch destaca «seis dimensiones» en el estudio de las ciudades que pone en marcha Benjamin: la fisionómica, la fenomenología, la mítica, la histórica, la política y la textual.

10 En *Zona urbana*, Martín Kohan también señala una clasificación entre las descripciones de París, Moscú, Nápoles y Berlín: «Estas ciudades definen cuatro momentos históricos decisivos: dos formas de origen histórico (uno social, el de la civilización de occidente; uno personal, el del propio Benjamin) y dos formas de ruptura histórica (una revolución de la burguesía, la revolución francesa; una revolución proletaria, la revolución rusa)» (6).

Porosidad e interpretación

Los fantasiosos relatos de viaje han coloreado la ciudad. En realidad, es gris; un rojo y un ocre grisáceos, un blanco grisáceo. Y completamente gris si se mira hacia el cielo y el mar. Esto hace contrariar el ánimo del visitante, porque a quien no es capaz de captar las formas, se le ofrece bien poco. La ciudad es rocosa (Benjamin, *Neapel* 309).

Como si se tratara de un paisaje cinematográfico, Benjamin y Lacis comienzan el ensayo señalando la singular morfología del territorio napolitano dominado por construcciones de toba. La toba es un tipo de roca formada por las cenizas expulsadas durante las diferentes erupciones volcánicas que, por su ligereza y maleabilidad, ha sido utilizada como material de construcción desde la antigüedad. La porosidad de esta piedra volcánica que permite hacer cualquier cosa con ella es utilizada en el relato como marca distintiva del caótico espacio napolitano. «La arquitectura es porosa como esa piedra. La construcción y la acción se funden dentro de los patios, en las arcadas y las escaleras» (*Neapel* 309). Nápoles es una ciudad que carece de una planificación espacial clara. En nada tiene que ver con los bulevares parisinos y sus leyes urbanísticas que permiten la suavidad de las transiciones, la separación de los espacios y la armonía de sus formas. Por el contrario, en Nápoles los edificios son porosos, pues se superponen y se interpenetran, haciendo que el caos urbanístico sea destacable. La urbe napolitana está dominada por la superposición irregular de construcciones, como si se tratara de una compleja red de edificios y de espacios, que confiere al entorno un carácter laberíntico y anárquico en el que los mapas se tornan objetos inútiles.

La ruina también parece caracterizar el espacio, siempre a medio camino entre la forma definitiva y lo que está a medio camino de construirse. «No como resultado de la indolencia del artesiano meridional», explican, «sino, sobre todo, por la pasión por improvisar. Es imprescindible dejar un espacio libre a la improvisación, darle siempre una oportunidad» (*Neapel* 310). La ciudad exhibe continuamente sus ruinas como forma de afirmar su antigüedad. Convive con ellas sin esconderlas. Lo nuevo y lo viejo parecen entrelazarse, de ahí que se combinen abruptamente y sin planificación casas, escaleras, pasadizos y callejuelas, criptas y catacumbas, por lo que en la arquitectura napolitana termina desaparecer la separación habitual entre el interior y la calle. Así se desarrolla aquí la arquitectura, el elemento más rotundo de la dinámica comunitaria: civilizada, privada y ordenada en los grandes almacenes del muelle; y arcaica, intrincada y pueblerina en el centro, en el que apenas han construido calles nuevas en cuarenta años (309).

Algunos intérpretes han destacado el peculiar sentido fílmico que caracteriza las descripciones de la ciudad italiana, primero aproximándose a una vista panorámica de la misma, para luego enfocar las fachadas de las casas y los edificios y, finalmente, prestar atención a la «constante interacción entre el interior y el exterior» (Fellman 43). Sin embargo, Benjamin y Lacis aprovecharán la permeabilidad asociada a las características físicas de las construcciones, para avanzar más allá de las descripciones

del espacio físico. Y es que la porosidad no solo es un recurso que permite presentar la morfología de la arquitectura dominante. La falta de límites definidos entre los fenómenos, la permeabilidad e interpenetración entre ellos, servirá también para caracterizar el propio *ethos* napolitano, esto es, para describir la escenificación de la vida social y comunitaria. La porosidad de su geografía es el reflejo de la porosidad de la vida napolitana, allí donde también desaparecen los límites que separan lo público y lo privado, el trabajo y la fiesta: «Las festividades se ensartan, de forma incontenible, entre los días laborables [...] Hay una pizca de domingo en cada día de la semana, y ¡cuánto día de la semana en este domingo!» (*Neapel* 311). La habitual separación entre la esfera privada de la vida y la esfera comunitaria se difuminan hasta desaparecer, toda vez que la vida social parece brotar del interior de las casas al tiempo que la vida doméstica es trasladada a la calle.

En estos espacios, Benjamin y Lacis resaltan cuán diferentes se muestran las vidas napolitanas de las encerradas en las oscuras casas del norte europeo. En Nápoles, el hogar y la calle se confunden y se superponen, cuando se muestran al exterior las ropas tendidas, las plantas en los alféizares de las ventanas o las sillas preparadas en las aceras:

Igual que el hogar reaparece en la calle, con sus sillas, su fuego y su altar, también la calle entra dentro del hogar. Incluso el más pobre estaña lleno de velas de cera, santos de porcelana, racimos de fotos en la paredes y férreos armazones de cama como lo está la calle de carros, personas y farolas (*Neapel* 314).

La porosidad como material de construcción, como elemento arquitectónico y también como forma de comprender la organización social son intercalados de manera deliberada en el texto. Las miradas de Benjamin y Lacis se ven atraídas entonces por la inmersión en los fragmentos en los que se presentan las experiencias de la vida cotidiana. De esta forma, observan numerosos fenómenos cotidianos influenciados que se encuentran atravesados por el principio de porosidad. Se trata de fenómenos en los que las estructuras y jerarquías que tradicionalmente caracterizan al entramado urbano son difuminadas y terminan siendo sustituidas por desplazamientos e interconexiones en los que nada permanece fijo, sino en un estado de continua confusión. Por eso, la porosidad se convierte en una «ley ineludible de esta vida, dispuesta a ser promulgada una y otra vez» (*Neapel* 311).

En el texto, la alusión a la porosidad puede ser entendida como un principio de análisis micrológico, esto es, una técnica de representación capaz de descontextualizar los materiales y de abrir al máximo sus posibilidades de interpretación de una ciudad en la que nada se da por concluido y donde incluso los escombros son los materiales para llevar a cabo nuevas construcciones. De nuevo, la conexión con los temas del *Trauerspiel* resulta central. Ahí Benjamin señalaba de qué manera la alegoría desplaza la relación armónica entre forma y contenido para mostrar en su lugar a la naturaleza y a la historia como tránsito. En los emblemas barrocos, la historia se observa como un texto incompleto, pues en sus ruinas prevalece una escritura que

trata de dar cuenta sobre lo doloroso y fallido. La consideración de la historia con expresiones como *facies hippocratica* o «calavera» revela, además, la convivencia entre la historia natural y el mundo en ruinas. También en las imágenes de *Nápoles*, la producción de ruinas es instantánea:

Todo preserva un margen que le permite convertirse en escenario de nuevas constelaciones imprevistas. Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece pensada para siempre en su estado actual, ninguna forma mantiene su así y de ninguna otra manera (309).

Lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado pierden su carácter rígido y definitivo y adoptan diversas formas de interpenetración. En las relaciones dadas en medio del entorno social y físico de la sociedad encontrarán, entonces, la experiencia de la transitoriedad. La improvisación como regla impide lo acuñado, por lo que en Nápoles todo se transforma continuamente dando la impresión de ser el lugar de lo nunca nuevo. Y es que en Nápoles no solo los límites espaciales, sino también los temporales son difusos, elásticos y porosos. «También aquí se confunden el día y la noche, el ruido y el silencio, la luz del sol y la oscuridad interior, la calle y el hogar» (*Neapel* 315). Se trata de la dimensión temporal de la porosidad que se muestra en la resistencia al cuño de lo definitivo y que borra las diferencias entre lo nuevo y lo viejo, y que provoca finalmente que objetos y eventos tengan lugar de manera impredecible. Los eventos del pasado adquieren significado a través de su recuerdo en el presente, de ahí que aparezcan en constelaciones infinitas de entrelazamientos de momentos pasados y presentes.

«Todo lo que es alegre también es móvil»

Uno de los aspectos más significativos del *ethos* napolitano retratado por Benjamin y Lacis es el que tiene que ver con la teatralidad. Definen la vida privada del napolitano como dispersa, porosa y entreverada, de manera que cada acto privado termina por ser atravesado por «corrientes de vida comunitaria». No solo se da que el napolitano viva en la calle, sino que esta termina por penetrar y determinar su experiencia vital:

Un solo paso lo lleva del ajetreo de los patios sucios a la absoluta soledad del interior alto y blanqueado. Su existencia privada es la desembocadura barroca de una exagerada vida pública. Porque su privacidad no se desarrolla aquí entre las cuatro paredes, rodeado de mujeres y de niños, sino en la devoción o en la desesperación (*Neapel* 310).

En Nápoles se entrelazan las relaciones familiares y vecinales, las que se dan entre foráneos y extranjeros, que encuentran espacios en las plazas, las iglesias, las calles y los cafés. La esfera social napolitana refleja un espectáculo performático, donde las escaleras, los patios y las ventanas se convierten en animados teatros populares y

donde la gestualidad italiana en las «conversaciones coreografiadas» (Gilloch 34) con «gritos de manufactura urbana» (Benjamin, *Neapel* 313) son representadas bajo «una dirección artística de alta escuela» (310). En esta interpretación, las observaciones de Lacis resultan elocuentes.

Nacida en Daugavpils, Letonia, en 1891, Lacis fue una figura destacada del mundo del arte en el siglo xx. Si bien comenzó su carrera artística como actriz, pronto trabajó como directora teatral y colaboró estrechamente con otros dramaturgos como Meyerhold o Brecht. En 1918 había fundado un teatro para niñas y niños huérfanos tras la guerra civil en la ciudad rusa de Orel y, más tarde, fue directora de teatros populares en Riga y de un cine infantil en Moscú.¹¹ Por eso, sus observaciones sobre la teatralidad napolitana adquieren una dimensión diferente. Entendía el teatro como un acto revolucionario y comprometido, de ahí que el ejemplo de la ciudad como un gran escenario, de «gran movimiento de actores y colaboradores desplegados por toda la ciudad» (Lacis 133) no era novedoso para ella. De nuevo en Berlín, Lacis se embarca en el proyecto de abrir un teatro infantil en la ciudad. Contará, entonces, con la colaboración de Benjamin que escribirá lo que consideraban la justificación teórica del proyecto, el «Programa de un teatro infantil proletario»:

En el teatro infantil hay una fuerza que aniquilaría el posicionamiento pseudo revolucionario del reciente teatro burgués. Porque no es la propaganda de ideas la que actúa de manera verdaderamente revolucionaria, propaganda que instiga aquí y allá a acciones irrealizables. Es la señal secreta del que está por venir, que habla en el gesto infantil, el que actúa de forma auténticamente revolucionario (*Programm eines proletarischen Kindertheaters* 764).¹²

La influencia personal y teórica de Lacis sobre Benjamin ha sido un tema de enorme controversia en los estudios del filósofo, sobre todo desde que en la dedicatoria de *Calle de dirección única* hubiera resumido el impacto que el encuentro le había supuesto. La militancia de Lacis en grupos de acción marxista parecía enfrentarse a la interpretación judío-mesiánica de su obra que quería promover Scholem, que veía con extrema preocupación la influencia que ejercía la «letona bolchevique» (*Gesammelte Briefe II* 466) sobre Benjamin. También Adorno contribuyó a difuminar la colaboración de Lacis. Cuando en 1955 se encarga de la edición en dos volúmenes de una selección de textos de Benjamin hizo que en el trabajo sobre Nápoles se omitiera el nombre de autora, al tiempo que desapareció la dedicatoria de *Einbahnstraße*. Aseguraba de manera categórica que «no puede haber ninguna duda de que el trabajo al completo es obra de Benjamin» (Adorno, *Noten zur Literatur* 68). En cuanto a la bibliografía contemporánea la cuestión sigue sin resolverse. Autores como Kaulen («Walter Benjamin

11 Para un estudio de la influencia de Lacis en el campo del teatro y la educación, cfr. Casini.

12 Para un interesante estudio sobre los momentos de convergencia entre el teatro de Lacis y la producción radiofónica de Benjamin en atención al interés común por la visión revolucionaria de la infancia, cfr. Mota, en Referencias.

und Asja Lacis») han sostenido que, si bien Lacis participó de manera tangencial en el desarrollo del ensayo, lo cierto es que la forma final del texto parece ser de Benjamin. Por el contrario, Beata Paškevica escribe en 2006 *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, primera monografía centrada en la directora letona y en la reconstrucción de su aportación a la dramaturgia europea del siglo xx. En ella es posible atender a los momentos concretos en los que pueden rastrear la auténtica contribución de Lacis al ensayo.¹³

Como fuera, lo cierto es que Lacis relata años después la profunda conexión emocional e intelectual que los llevaría a compartir el trabajo sobre Nápoles, así como el asombro que sintió al conocer el tema de la investigación que Benjamin estaba llevando a cabo en Capri. «Cuando supe por él que su trabajo consistía en un análisis de la tragedia barroca alemana del siglo xvii, una literatura que solo es conocida por unos pocos especialistas y cuyos dramas apenas son representados, torcí el gesto. ¿Por qué ocuparse de literatura muerta?» (43-44). A continuación, Benjamin le habría resumido su proyecto como el esfuerzo por aportar a la teoría estética una terminología diferenciada basada en la especificidad del drama barroco frente a la tragedia clásica:

En ese entonces, en Capri, no entendía bien la conexión entre la alegoría y la poesía moderna. Ahora entiendo cuán perspicaz fue Benjamin al ver a través de los problemas modernos de la forma. Ya en la década de 1920, la alegoría apareció como un medio de expresión completo en las piezas de Agitprop y en la dramaturgia de Brecht (Lacis 48).

Con las páginas sobre el teatro barroco sobre la mesa, Benjamin tuvo la ocasión entonces de descubrir lo teatral como estructura social en su entorno inmediato. Frente al orden planificado de la ciudad, la cultura popular se impone en forma de improvisación descontrolada y donde la única regla imperante parece ser la de una vitalidad y movilidad sin fin:

La música va de un lado a otro. No es la música lúgubre y cortesana, sino la radiante de las calles. Del ancho carro, una especie de xilofón, cuelgan abigarrados textos de canciones que están a la venta. Uno gira la manivela; junto a él, otro se planta con el platillo delante de cualquiera que se detenga a mirar con gesto somnoliento. Y así, todo lo que es alegre también es móvil. La música, los juguetes y el helado circulan por las calles (*Neapel* 311).

13 La correspondencia de la época no parece aclarar esta participación. Aunque el texto se publicó en el mes de agosto, en una carta a Scholem fechada ocho meses antes permite mostrar la existencia de una temprana versión del manuscrito que Benjamin pretendía publicar en Rusia. «Espero que Nápoles –una descripción de la ciudad– aparezca pronto en alguna revista alemana. También se publicará en Rusia y en Letonia, pues ya ha sido traducida al ruso» (Benjamin, *Gesammelte Briefe II* 509). Sin embargo, leyendo a Paškevica, también Lacis menciona en una de sus cartas anteriores a 1924 su intención de recopilar material sobre la ciudad (Paškevica 173).

En imágenes como estas se observa de qué manera la atención de Benjamin y Lacis se centra en los fragmentos particulares de la existencia cotidiana en Nápoles, en la extrema concreción histórica. Con ello, de nuevo son capaces de utilizar la noción de porosidad de una manera diferente. Si bien había comenzado el ensayo utilizándola como metáfora visual para referirse a la visión espacial de la ciudad e, inmediatamente después, como muestra de la imprevisibilidad característica del *ethos* napolitano, ahora convierte el descubrimiento de la porosidad en un fundamento estructural del escrito, esto es, en una técnica de exposición. Con ello, consiguen que la forma del ensayo sobre Nápoles se entienda al mismo tiempo como su contenido. La vitalidad anárquica de la vida napolitana se convierte, así, en reflejo del estilo de la propia escritura. Esto permitirá tender puentes con el método del *Trauerspiel* de Benjamin. Y es que todos esos elementos característicos de la escritura benjaminiana sobre los que prestaba atención en la redacción de la tesis de habilitación, como su pretensión antisistemática o el interés por lo fragmentario, se ponen en funcionamiento ya en la atención sobre la porosidad napolitana.

Mientras en el *Trauerspiel* las imágenes eran representaciones alegóricas de las ideas, ahora quiere destacar cada instantánea urbana, esto es, cada uno de los fragmentos de la ciudad como imágenes dialécticas en las que se captura alegóricamente la historia y donde es posible observar el carácter transitorio y desintegrado de la totalidad social. La urbe, epítome de la modernidad, guarda en sí los rasgos más característicos de las estructuras sociales modernas, de ahí que Benjamin vea en la ciudad su expresión más sintetizada. Como apunta Gilloch, descifrar el entorno urbano significa «comprender la vida social que se encuentra en la estructura física de las propias ciudades» (6). De esta forma, los recursos alegóricos se alejan de la sobriedad académica del *Trauerspiel* para aproximarse a las vivencias sociales y culturales como procedimiento de significación basado en la construcción de imágenes concretas que atienden a los signos de transitoriedad en el espacio urbano. Finalmente, la alusión a la porosidad y a la ausencia de determinaciones férreas conduce a ese interés por encontrar el impulso transformador en la imagen.

«Me esfuerzo en orientar la dirección de mi pensamiento hacia aquellos temas en los que la verdad aparece más de cerca» (Benjamin, *Gesammelte Briefe II* 523), confiesa a Max Rychner años después. En el prólogo al *Trauerspiel* sobre el que trabaja en ese momento, Benjamin había definido la verdad como la muerte de la intención. Acercarse a ella requiere de una aproximación a las cosas no intencional ni violenta. Exponer la verdad significa tratar con los objetos sin querer integrarlos en categorías abstractas, sino mediante la elaboración de constelaciones conceptuales que unan elementos dispares. Solo así, dirá, es posible «la salvación de los fenómenos y la manifestación de las ideas» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* 214). Aquí aparece la idea de las constelaciones conceptuales que, como elementos de mediación entre las ideas y los fenómenos, se dirigen a «renunciar al curso interrumpido de la intención» (208). También en Nápoles, «todo preserva un margen

que le permite convertirse en escenario de constelaciones nuevas e imprevistas» (*Neapel* 309). El uso de estas «constelaciones nuevas e imprevistas» se convierte en el texto en la técnica de escritura de los autores. Se acercan a la estructura física de la ciudad identificando las experiencias cotidianas y triviales del entorno urbano para destacar su importancia. En sus descripciones, las situaciones son arrancadas de su contexto habitual para entrar a formar parte de las constelaciones deslocalizadas. Gracias a la apertura que permite lo poroso, desaparecen las jerarquías en la exposición de los materiales. Por eso, siempre destacan la fragmentación, la marginalidad y la transposición como temas principales.

Via Toledo y la fetichización de la mercancía

Los meses de la estancia italiana han sido estudiados con frecuencia a la luz de un supuesto cambio en los intereses filosóficos de Benjamin, un «giro hacia lo político» (*Gesammelte Briefe III* 60) que estaría motivado por la influencia de las posiciones de Laci y su acercamiento a autores cercanos a la tradición marxista.¹⁴ Estando en Capri, Bloch le entrega una copia de *Historia y conciencia de clase* de Lukács. Entusiasmado por su lectura, confiesa a Kraft la sorpresa que le ha causado encontrar tantas coincidencias entre sus propias posiciones teóricas y las consideraciones políticas de Lukács: «Desde mi estancia aquí, la práctica política del comunismo (no como problema teórico sino como una actitud necesariamente vinculante) me ha parecido diferente como nunca antes» (*Gesammelte Briefe IV* 89).¹⁵ Sin embargo, la separación entre unos textos juveniles protagonizados por temas de marcado carácter metafísico y otros de madurez influenciados por preocupaciones políticas que surgen tras la estadía napolitana, no está exenta de problemas, tal como ha estudiado la bibliografía reciente.¹⁶ Su corta experiencia en el sur italiano no puede ser entendida como una ruptura con la orientación de sus escritos, tal como venimos analizando. El «proceso de total conmoción» (89) que experimenta en Capri y al que se referirá en la misiva a Kraft de 1935 tiene que ver más bien con la apertura a nuevos enfoques relacionados con materialismo histórico desde el que podía plantear ahora estos problemas.

Lo cierto es que el interés de Benjamin por las lecturas marxistas permiten valorar su obra temprana por su capacidad para adelantar algunos rasgos característicos del análisis marxista, en especial, en lo referido al análisis del fetichismo de la

14 Por ejemplo, Eiland y Jennings.

15 En 1929 Benjamin incluye *Historia y conciencia de clase* de Lukács en la lista de obras reseñadas bajo el título Libros que se mantienen vivos, al valorarla como «la obra filosófica más acabada de la literatura marxista» (*Kritiken und Rezensionen* 171).

16 Especialmente esclarecedores resultan los trabajos de Blätter y Voller.

mercancía. «Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de exponer la génesis de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura» (*Das Passagen-Werk* 573-574). Como es conocido, Benjamin situará el análisis de la fetichización de la mercancía en el centro del libro de los *Pasajes*:

La característica que le es propia a la mercancía por su carácter fetichista es inherente a la sociedad productiva de mercancías, no ciertamente tal como ella es en sí, pero sí tal como se representa a sí misma cuando hace abstracción del hecho de ser una sociedad productora de mercancías. La imagen que produce de sí misma de esta forma y que gusta rotular con el título de su cultura se corresponde con el concepto de fantasmagoría (*Das Passagen-Werk* 822).

Benjamin presta atención a las prácticas económicas y los modelos de intercambio de mercancía que tienen lugar en la ciudad. El análisis del fetichismo de la mercancía le permite mostrar la ambigüedad del mundo del capital, aunque no solo del proceso económico de la producción de mercancías –que interpreta como un profenómeno del que brotan las diferentes manifestaciones vitales–, sino sobre todo prestando atención a las prácticas de su exhibición y consumo. Sin embargo, aquí las diferencias entre Nápoles y París serán elocuentes.

París es presentada como capital de la modernidad decimonónica. En la ciudad francesa, Benjamin detectará de manera ejemplarizante las consecuencias y los rasgos característicos del mundo de la circulación e intercambio de mercancías. Todas las manifestaciones sociales, culturales y artísticas se encuentran atravesadas por la lógica mercantil. Cuando analiza los pasajes, presta atención al escenario en el que se exhiben y se consumen estas mercancías, así como también a la satisfacción en el espacio de sociabilidad en el que quedan integradas también las formas novedosas de ocio. Una descripción diferente de las prácticas económicas se encuentra en el retrato napolitano, donde la exhibición de las mercancías en las galerías y los grandes almacenes se sustituye por los caóticos mercados callejeros en los que «el mundo de los negocios se asimila al del azar» (*Neapel* 313). Benjamin y Lacis documentan las características del mundo productivo en las calles y los mercados de Nápoles. Las mercancías se desbordan de sus expositores en las tiendas al difuminarse una vez más los límites, en esta ocasión, los que las separan tradicionalmente de la venta ambulante. Las imágenes sobre la teatralidad de los mercados se muestran muy alejadas de la sobriedad de los pasajes parisinos:

Cuando, a las ocho de la mañana el vendedor callejero desempaqueta la mercancía ante el público: paraguas, tela para camisas, pañuelos, primero con actitud recelosa, como si él mismo tuviera antes que comprobar el género, luego se acalora y vocea precios de fantasía, más tarde, mientras recoge con tranquilidad el mantel de quinientas liras que acaba de extender, rebaja el precio con cada pliegue y, finalmente, cuando ya no es más que un paño minúsculo en su antebrazo, trata

de venderlo por cincuenta, lo único que hace es ser fiel a las más viejas prácticas de las ferias ambulantes (313).¹⁷

Por eso, si bien Benjamin estudiará en los pasajes parisinos la materialización urbana que surge a partir del fetichismo de la mercancía, ya en el análisis micrológico de los *Städtebilder* de los años veinte se encontrará un adelanto del proyecto. A pesar de las diferencias considerables, Benjamin experimenta en Nápoles de qué manera la mercancía aparece representada como la alegoría propiamente moderna. Detecta las formas de circulación de las mercancías y sus consecuencias, pero con unas características peculiares, pues comercio y menudeo son presentados como formas de improvisación que bordean el azar. No es en París, sino en el mercado de Via Toledo, «una de las más transitadas del mundo», donde Benjamin tiene la primera oportunidad de analizar los pasajes urbanos como exposición fantasmagórica de mercancías en un lugar de tránsito:

¡Dichosa dispersión en los depósitos de mercancías! Porque aquí todavía se confunden con puestos de venta: son bazares. Prefieren los pasillos largos. En uno con techo de vidrio hay una juguetería (en la que también pueden comprarse perfumes y copas de licor) que está a la altura de las galerías de los cuentos de hadas (*Neapel* 314).

Descubre entonces elementos decisivos del carácter de la urbe moderna que luego recreará en los *Pasajes*. La atención al detalle y al acontecimiento causal en su método micrológico, pero también la mirada dirigida a los hechos cotidianos y aparentemente insignificantes y la atención a la presencia de multitudes populares a las que le corresponden la fantasmagoría de las mercancías expuestas, le servirán después para leer la especificidad de París desde la interpretación de la modernidad.

Un rincón sombrío de la modernidad europea

El concepto de porosidad y la idea de interpenetración espacial que recorre el texto sobre Nápoles ha ganado en popularidad hasta convertirse en uno de los tópicos que con más frecuencia son empleados en las reconstrucciones de la obra de Benjamin. Este reconocimiento lo ha llevado más allá de los límites meramente filosóficos para convertirlo en una metáfora general sobre una forma de entender prácticas culturales

¹⁷ Precisamente estas peculiaridades del comercio en la calle protagonizan las reflexiones que hace Benjamin sobre la ciudad en su programa radiofónico de 1931: «Todos los comercios sacan parte de sus mercancías a la calle: libros en pequeñas cajas delante de las librerías; camas y mesas con dos patas sobre las aceras; calcetería y vestidos que cuelgan del zaguán y de las paredes. Buena parte del comercio napolitano no cuenta con locales. Les basta las calles» (*Rundfunkgeschichten für Kinder* 208).

en las ciudades. Se ha celebrado un uso «extrafilosófico» del concepto para proponer diferentes lecturas sobre esta u otras ciudades europeas en relación con la permeabilidad en el impacto de la globalización económica. Convertida en un lugar común en numerosos trabajos académicos sobre urbanismo o arquitectura, la referencia a la porosidad se ha utilizado incluso como modelo para la defensa de prácticas alternativas en los entornos urbanos que, frente a la separación rigurosa de entornos dedicados al trabajo, la vivienda o el ocio, reclaman una mayor permeabilidad de los espacios compartidos.¹⁸

Pese a esta popularidad, lo cierto es que resulta problemático atribuir a «lo poroso» una entidad terminológica tan fundamental como parecen pretender estos trabajos, sobre todo si se tiene en cuenta que Benjamin no vuelve a utilizar el concepto de «porosidad» en ninguna de sus obras posteriores. Parece más pertinente, en todo caso, revisar la noción de porosidad como un principio hermenéutico desde el que revisar los intereses teóricos de las obras tempranas de Benjamin en relación con otros de sus proyectos filosóficos. Como se ha señalado, *Nápoles* permite atender a la génesis de una constelación de metodologías y temas de enorme valor para el autor, pues no solo lo conecta con el trabajo del *Trauerspiel*, sino también con su futura preparación de la obra de los *Pasajes*. Si los esfuerzos de Benjamin se centraron en la atención a los pasajes parisinos para poner en juego distintas categorías interpretativas de la modernidad, los escritos de los años veinte sobre ciudades como Nápoles pueden ser entendidos como un ejercicio de preparación de este proyecto.

No son pocas las voces críticas que también han surgido en torno al lugar que ocupan los análisis de Nápoles en las fisonomías urbanas benjaminianas de los años veinte, en particular aquellas que han tomado como referencia la lectura de Susan Buck-Morss. En su conocido trabajo sobre el proceso de gestación de los *Pasajes*, Buck-Morss presenta el escrito napolitano como una obra secundaria en la producción del filósofo pues, asegura, «debe compararse con aquellos artículos que componen la sección de viajes en los periódicos dominicales». También lo interpreta como una etapa infantil de la civilización occidental en su proyecto de las ciudades:

En lugar de un simple camino a Moscú, este orden incorpora los cuatro puntos cardinales. Hacia el oeste está París, origen de la ciudad burguesa en el sentido político-revolucionario; hacia el este, Moscú marca el final en el mismo sentido. Al sur, Nápoles ubica los orígenes mediterráneos, la infancia arropada en el mito, de la civilización occidental; al norte, Berlín representa la infancia, arropada míticamente, del mismo autor (43).

En esta misma línea de interpretación, Glynn detecta en el ensayo motivos característicos de los estudios meridionalistas, basados en relatos que presentaban las ciudades del sur como lugares exóticos, caóticos e incivilizados, atravesados por profundas

18 Un ejemplo: Amin y Thrift.

desigualdades sociales y fuertes problemas económicos. También en el trabajo de Benjamin y Lacis encuentra

un discurso patológico que muestra la articulación de la pobreza y la miseria de Nápoles como contagiosa, mientras que un discurso moralizante caracteriza la representación de los habitantes de la ciudad como indolentes, bárbaros, mentirosos y propensos tanto al despilfarro como a exhibiciones públicas de carácter sexual (Glynn 67).¹⁹

Es cierto que la lectura de numerosos capítulos narrados en el ensayo arroja una visión de la ciudad como espacio anacrónico y diferente a la sensibilidad moderna avanzada. Sin embargo, más allá de estas interpretaciones, resulta fundamental señalar que los planteamientos de los textos de Benjamin y Lacis, como también los de Sohn-Rethel o Bloch, no pueden ser reducidos a la simple e ingenua oposición valorativa entre norte y sur, ni tampoco a la de civilización y mito. En atención a sus esfuerzos por capturar en un conjunto de imágenes los fragmentos de la totalidad social, se trataría más bien de entender el papel que representaron para la configuración de sus respectivas propuestas filosóficas. Por eso, los *Städtebilder* como el de Nápoles no solo pueden ser leídos como laboratorio de pruebas del método alegórico que Benjamin analizaba entonces en su estudio sobre el drama barroco. También se entienden como ejercicios de preparación de temas y problemas sobre los que profundiza en su proyecto filosófico posterior. Resulta interesante el acercamiento a ensayos como el de Nápoles para comprender el papel que representará en la escritura del posterior proyecto sobre la metrópolis parisina en la obra de los *Pasajes*.

Como se ha señalado, Benjamin se sumerge en las formas cotidianas que encuentra en el entorno urbano, en los detalles aparentemente insignificantes del espacio y los entiende como signos que, tras su revisión y montaje, permiten decodificar las imágenes históricas de la contemporaneidad. Sin embargo, si bien en los *Pasajes* la proyección continua de imágenes de los paseos, la moda, las litografías, los panoramas y los espejos desvelan una modernidad plena, el retrato napolitano ofrece algo diferente. Y es que Nápoles es retratada precisamente como lo contrario a una gran urbe,

lo que se ha atrofiado en el París de Baudelaire: la exuberancia de las calles, el caos del comercio, el instinto lúdico de los habitantes, el intercambio entre lo privado y lo colectivo, el «rica» dimensión del tiempo en oposición al desprecio y aburrimiento que caracteriza la vida metropolitana (Mele 233).

Frente a la racionalización de las relaciones sociales que tienen lugar en la metrópolis, Nápoles mantiene la tensión «entre la *Erleben* y la *Gemeinschaft*» (Cacciari 91), para demostrar que la verdadera *Erleben* solo es posible donde los valores de la comunidad se afirman en la ciudad en forma de organismo. Lo que distingue a Nápoles de las grandes urbes es lo

19 Cfr. Moe y Battafarano.

que tiene en común con un pueblo de hotentotes: torrentes de vida comunitaria inundan las acciones y los comportamientos privados. La simple existencia, ese asunto tan privado para los europeos del norte, es aquí, como en los pueblos hotentotes, una cuestión colectiva» (*Neapel* 33-34). Por eso, frente a la oposición entre lo exótico y lo corriente, entre lo irracional y lo civilizado, Nápoles se muestra para Benjamin como un rincón sombrío de la modernidad, una alternativa a las formas sociales esclerotizadas de la burguesía tardía, observándola como un «regreso al origen de lo social mismo» (Szondi 301). En cierto sentido, la porosidad napolitana parece querer contradecir los principios básicos de la racionalización moderna. Por eso, en la ciudad italiana, Benjamin y Lacis observan cómo los límites tradicionales de la civilización burguesa moderna aún no han llegado a un nivel de establecimiento férreo. Valoran, pues, la resistencia a las formas homogeneizadoras de la sociedad moderna y la pervivencia de formas sociales precapitalistas.

En una reseña de *Spazieren in Berlin*, libro de Franz Hessel, Benjamin llama la atención sobre las sugerentes diferencias que se dan entre los retratos de ciudad hechos por extranjeros y los que trazan los nativos. A diferencia de la experiencia urbana del turista, aquel que tiene la posibilidad de regresar a una ciudad por segunda vez renuncia a las rutas habituales por preferir las zonas menos conocidas en las que encuentra las particularidades no agotadas:

La motivación superficial, exótica y pintoresca solo opera en el extranjero. Para trazar una imagen de la ciudad siendo local se requieren motivos distintos y más profundos. Motivos del que viaja hacia el pasado, más que hacia lugares muy lejanos. El libro sobre la ciudad escrito por un nativo siempre tendrá afinidad con la memoria (*Kritiken und Rezensionen* 194).

Siguiendo la lectura de Benjamin, lo cierto es que *Nápoles* está escrito desde la mirada de dos foráneos, la suya y la de Lacis. Sin embargo, las rutas interpretativas que siguen en el ensayo se alejan mucho de la superficialidad que cuestiona. Muestran la ciudad como una entidad en cuyo interior es posible captar alegóricamente la totalidad de la vida moderna. Por eso, la presentación de imágenes alegóricas superpuestas que pretenden dar cuenta del carácter anárquico y poroso de la ciudad escapan a toda suerte de lectura superficial. El objetivo es más bien sacar a la luz, desenmascarar críticamente lo que parece oculto en el interior de los objetos. La atención se centra, entonces, en las experiencias urbanas individuales y colectivas que permiten interpretar sus huellas ocultas. Pero si las ciudades para Benjamin son espacios disponibles para ser leídos y comprendidos, la lectura de la urbe napolitana se abre a una comprensión difícil. Tan compleja, laberíntica y anárquica como la propia ciudad, resistente a su pleno conocimiento, de ahí que Benjamin cuente solo con una fórmula:

Para conocer bien la ciudad, uno debería transformarse en cartero napolitano y ejercer como tal durante un año. Entonces descubriría más sótanos, buhardillas, patios interiores y escondrijos que en el resto de ciudades todas juntas. Y no acabaría de conocer Nápoles (*Rundfunkgeschichte für Kinder* 214).

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*. Suhrkamp, 1974.
- . «Seminar von Sommersemester 1932 über Benjamins Ursprungs des deutschen Trauerspiels», *Frankfurter Adorno Blätter*, IV, text + kritik, 1992.
- Amin, Ash y Nigel Thrift. *Cities. Reimagining the Urban*. Polity, 2002.
- Battafarano, Italo, ed. *Italienische Reise, Reisen nach Italien*. Reverdito, 1988.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V*. Suhrkamp, 1972.
- . *Einbahnstrasse. Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp, 1972.
- . *Gesammelte Briefe II*. Suhrkamp, 1998.
- . *Gesammelte Briefe III*. Suhrkamp, 1980.
- . *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften III*. Suhrkamp, 1972.
- . *Moscow. Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp, 1972.
- . *Neapel, Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp, 1972.
- . *Programm eines proletarischen Kindertheaters, Gesammelte Schriften II.2*. Suhrkamp, 1977.
- . *Rundfunkgeschichten für Kinder, Gesammelte Schriften VII.1*. Suhrkamp, 1991.
- . *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften I.1*. Suhrkamp, 1978.
- Blätter, Christine y Christian Voller, eds. *Walter Benjamin. Politisches Denken*. Nomos, 2016.
- Bub, Stefan. «Porosität und Gassengeschnge. Siegfried Kracauers und Walter Benjamins mediterrane Städtebilder». *KulturPoetik*, vol. 10, n° 1, 2010, pp. 48-61.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. La balsa de la medusa*, 1995.
- Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism. On the Philosophy of modern architecture*. Yale University Press, 1993.
- Casini, Eugenia. «The Percepciones of Asja Laxis in Italy: Impact on Theatre, Education, and Politics». *Culture Crossroads*, vol. 8, 2015.
- Eiland, Howard. y Jennings, Michael W. *Walter Benjamin. A Critical Life*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- Escuela Cruz, Chaxiraxi. «La filosofía de lo roto y los rincones sombríos de la modernidad», en: Sohn-Rethel, Alfred. *El ideal de lo roto y otros textos*. Dado, 2024
- Fellman, Benjamin. *Durchdringung und Porosität. Walter Benjamins Neapel*. LIT-Verlag, 2014.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Polity Press, 1996.
- Glynn, Ruth. «Porosity and its Discontents. Approaching Naples in Critical Theory». *Cultural Critique*, vol. 107, 2020, pp. 63-98.
- Hallelstein, Ulla, ed. *Allegorie: DFG-Symposium 2014*. De Gruyter, 2016.
- Jennings, Michael. «Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage Theorie in Benjamins Einbahnstraße», *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, editado por G. Klaus. Fink, 1999, pp. 517-528.

- Kaulen, Heinrich. «Walter Benjamin und Asja Lacis. Eine biographische Konstellation und ihre Folgen». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 69, n° 1, 1995, pp. 92-122.
- Kerik, Claudia. «Walter Benjamin y la ciudad. Magia y melancolía». *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, vol. 243, 1991, pp. 31-35.
- Kohan, Martin. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Trotta, 2007.
- Köhnen, Ralph, ed. *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*. Peter Lang, 1996.
- Kracauer, Sigfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Suhrkamp, 1963.
- Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über Proletar, Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Rogner & Bernhard, 1976.
- Lindner, Burkhardt. «Allegorie», *Benjamins Begriffe*, editado por M. Opitz y E. Wizisla. Suhrkamp, 2000.
- Mele, Vincenzo. *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*. Belforte Edizioni, 2011.
- Menke, Bettine. «Bild-Textualität. Benjamins schriftliche Bilder». *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, editado por M. Wetzel y H. Wolf. Fink, 1994.
- Mittelmeier, Martin. «Asja Lacis in Neapel. Wie das Konzept der Porosität den Stil der Texte Walter Benjamins und Theodor W. Adornos beeinflusst». *Kulturgeschichte Krustpunkti*, vol. 8, 2015, pp. 79-85.
- Moe, Nelson. *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*. University of California Press, 2002.
- Mota, Alexandra Virginia. «Uma voz a quatro mãos: Walter Benjamin y Asja Lacis». *Artefilosofia. Revista do Programa de Pós-graduação em filosofia da UFCP*, vol. 15, n° 29, 2020, pp. 135-150.
- Müller Farguell, Roger. «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, editado por B. Lindner. Metzler, 2011.
- Naeher, Jürgen. *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell. Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*. Klett-Cotta, 1977.
- Paškevica, Beata. *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Klartext, 2006.
- Reijen, Willem, ed. *Allegorie und Melancholie*. Suhrkamp, 1992.
- Schlaffer, Heinz. «Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie». *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, editado por W. Kutteneuler. Kohlhammer, 1973.
- Schweppenhäuser, Hermann. «Para una fisionomía de un fisionomista». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 2, n° 2, pp. 14-37
- Sohn-Rethel, Alfred. *El ideal de lo roto y otros textos*. Dado, 2024
- Szondi, Peter. «Benjamins Städtebilder». *Schriften 2*. Suhrkamp, 1978.
- Ujma, Christina. «Zweierlei Porosität, Walter Benjamin und Ernst Bloch beschreiben italienische Städte». *Rivista di letteratura e cultura tedesca*, 2008, pp. 57-64.

El concepto de sociedad y el intercambio de mercancías en Adorno

The Concept of Society and the Exchange of Commodities in Adorno

Alberto Bonnet
Universidad Nacional de Quilmes/Universidad de Buenos Aires
abonnetprivado@gmail.com

Enviado: 21 agosto 2024 | **Aceptado:** 12 septiembre 2024

Resumen

Este artículo presenta sintéticamente la manera en la que Adorno fundamenta su concepto de sociedad en una socialización mediada por el intercambio de mercancías y propone tres aspectos de su argumentación que merecen discutirse y/o desarrollarse. Estos son: 1) el escaso desarrollo de su noción de «principio del intercambio»; 2) la influencia de la concepción del «capitalismo de Estado» en su pensamiento, incompatible con su concepción de la socialización a través del intercambio; y 3) la ausencia de un desarrollo de la forma jurídica de ese intercambio, complementaria de su forma económica. La fuente principal del artículo son sus escritos, conferencias y seminarios sociológicos o filosófico-sociológicos escritos y dictados en las décadas de 1950-60. La intención de este artículo es contribuir a una apropiación crítica de su concepto de sociedad identificando aquellos problemas e indicando caminos posibles para su solución.

Palabras clave: Adorno, sociedad, socialización, intercambio de mercancías.

Abstract

This article briefly presents the way in which Adorno bases his concept of society on a socialization mediated by the exchange of commodities and proposes three aspects of his argument that deserve discussion and/or development. These aspects are: 1) the scant development of his notion of «principle of exchange»; 2) the influence of the conception of «state capitalism» on his thought, incompatible with his conception of socialization through exchange; and 3) the absence of a development of the legal form of this exchange, complementary to its economic form. The main source of the article is his sociological, philosophical-sociological or philosophical writings, lectures and seminars written and given in the 1950s and 1960s. The intention of this article is to contribute to a critical appropriation of his concept of society by identifying those problems and indicating possible paths to their solution.

Keywords: Adorno, society, socialization, exchange of commodities.

Introducción

Nuestra intención en este artículo es presentar sintéticamente la manera en la que Adorno fundamenta su concepto de sociedad en una socialización mediada por el intercambio de mercancías (en el primer apartado) y proponer (en el segundo) algunas dimensiones de esa asociación suya entre sociedad e intercambio de mercancías que consideramos que merecen discutirse y/o desarrollarse. El concepto de sociedad del último Adorno es, en mi opinión, el más elaborado con el que cuenta la teoría crítica de la sociedad para orientar nuestras investigaciones sobre la sociedad capitalista. En consecuencia, en estas páginas, no nos orienta un objetivo meramente exegético. Vamos a hacer uso y abuso de los comentaristas de su pensamiento, pero nuestro objetivo es más comprometido: contribuir a allanar el terreno para una apropiación crítica de dicho concepto como guía para nuestras investigaciones sociales.

Una exposición minuciosa del concepto de sociedad de Adorno excedería los límites de estas páginas. Aquí nos conformaremos, entonces, con una presentación sumaria –que, por cierto, hubiera disgustado al propio Adorno (en ese primer apartado)–. Adorno afirmó que «la sociedad como objeto y la sociedad como sujeto son y no son lo mismo» («Introducción a *La disputa*» 295). Nos limitaremos pues a desplegar esta contradicción para identificar el papel que desempeña el «principio del intercambio» en su concepción de la sociedad, apoyándonos sobre todo en sus textos, conferencias y seminarios sociológicos, filosófico-sociológicos o filosóficos a secas, escritos y dictados, de regreso a Alemania, en las décadas de 1950-60. Y después (en ese segundo apartado) identificaremos algunos problemas a propósito de la manera en la que Adorno emplea dicho principio y, tomando en consideración también los aportes de otros autores, indicaremos posibles caminos para resolverlos.

Sociedad e intercambio en Adorno

La citada contradicción entre la sociedad como sujeto y la sociedad como objeto puede tomarse como punto de partida para el despliegue del concepto de sociedad de Adorno, porque nos enfrenta con el primer desafío de cualquier investigación social, a saber, el de conceptualizar la objetividad misma de su objeto. Esto explica que Adorno, en los pasajes en los que se refiere a dicha contradicción, recurra reiteradamente a la oposición entre las concepciones de la objetividad social de Durkheim y Weber quienes, en su calidad de fundadores de la sociología, no podían sino enfrentar dicho desafío de un modo especialmente acuciante (Jay, *Adorno* 92-96). El carácter contradictorio de una sociedad que es y a la vez no es sujeto colectivo de sí misma encuentra así su primer modelo: «la divergencia entre Weber

y Durkheim expresa una antinomia de la cosa misma» (Adorno, «Sobre la situación» 469).¹ La sociedad no aparece entonces ante nosotros ni meramente como sujeto (como algo con lo que podamos identificarnos sin más, como algo *verständlich*, en el sentido weberiano) ni meramente como objeto (como algo externo sin más consideraciones, como *chose*, en un sentido durkheimiano).

Entender esta específica objetividad que reviste la sociedad equivale entonces a descifrar la dialéctica que convierte a la sociedad como sujeto, es decir, a una sociedad que se reproduce ciertamente a través de las prácticas de los individuos que la integran, en un objeto independiente respecto de esos individuos. «Habría que derivar las relaciones autonomizadas, que se han convertido en opacas para los hombres, a partir de las relaciones que se dan entre ellos» (Adorno, «Sociedad» 11-12).² Esta es la tarea por excelencia de la teoría crítica de la sociedad –y el desafío por excelencia con el que Adorno enfrentó a sus estudiantes en sus seminarios de sociología y filosofía social–.

Ahora bien, no hay manera de enfrentar esa tarea, ni en la conceptualización adorniana de la sociedad ni en la teoría crítica de la sociedad en términos más amplios, prescindiendo de la crítica marxiana de la economía política. En efecto, cada vez que Adorno aborda este fenómeno de la independización de las relaciones sociales respecto de los individuos o, en sus palabras, que enfrenta la identificación de la «ley de la autonomización» (*Gesetz der Verselbständigung*) (Adorno, «Introducción a *La disputa*» 275) subyacente a ese fenómeno, concluye sus argumentos invocando la «ley» o el «principio del intercambio» (*Tauschprinzip* o *-gesetz*) (Adorno, «Sociología» 165; *Introducción a la dialéctica* 152; «Sociedad» 14; «¿Capitalismo tardío o sociedad industrial?» 344; «Introducción a *La disputa*» 273; entre otros). «El “principio del intercambio” y, vinculada a él, la “abstracción del intercambio” como “abstracción real” constituyen un componente central del concepto de sociedad de Adorno. “Uno casi podría describir –como argumenta Jürgen Ritsert– el principio del intercambio como el tema central de la teoría crítica de Adorno”» (Reichelt, «Marx’s Critique» 3-4; Ritsert 324). Y demás está decir que esta ley o principio remite al modo de *socialización indirecta*, mediada por el intercambio de mercancías que Marx atribuye a la sociedad capitalista.³ «Como

1 Empleo el concepto de *modelo* en sentido adorniano (véase Adorno, *Dialéctica negativa* 10 y 38; y Buck-Morss 358 y ss.). La diferencia entre «modelo» y «ejemplo» es evidente en este caso: la oposición que Adorno establece reflexivamente entre las concepciones de la objetividad social de Durkheim y Weber no es un ejemplo entre otros del problema en cuestión, sino el modo en que se instaura ese problema en los orígenes de la historia de la sociología (véase Rose 105-111).

2 Es importante indicar que esta manera dialéctica de encarar el problema de la objetividad social implica un corolario epistemológico-metodológico decisivo: la necesidad de superar el dualismo tradicional entre enfoques holistas e individualistas de la sociedad -dualismo replicado, en el marco del marxismo, en la oposición entre sus vertientes *estructuralista* y *analítica*. Esta superación del dualismo entre holismo e individualismo prescribe a la investigación social, a su vez, una serie de criterios más específicos de demarcación entre las explicaciones que podemos considerar como aceptables o inaceptables de los fenómenos sociales, pero no podemos incluir esto en estas páginas.

3 Empleamos aquí el concepto de *socialización* para referirnos a la forma específica que asumen las relaciones entre los individuos en la sociedad (como sinónimo de *Vergesellschaftung*), es decir, no para referirnos al proceso de integración de los individuos a la sociedad (*Sozialisation*, por ejemplo, socialización de las y los niños) ni al grado de interrelación entre dichos individuos (*Sozialisierung*, por ejemplo, socialización de la producción).

los productores no entran en contacto social hasta que intercambian los productos de su trabajo, los atributos específicamente sociales de esos trabajos privados no se manifiestan sino en el marco de dicho intercambio» (*El capital* 89). Aquí encuentra Adorno la clave de aquella autonomización de la sociedad como objeto respecto de sí misma como sujeto. Detengámonos entonces un momento en esta noción de socialización indirecta, mediada por el intercambio de mercancías.

En efecto, la sociedad es siempre mediación existente en los individuos, aunque no reductible a esos individuos y, en este sentido, reviste siempre cierto grado de objetividad ante ellos. La sociedad

no es la mera suma o aglomeración (o como lo quieran llamar) de individuos, ni es algo absolutamente autónomo situado por sobre los individuos, sino que posee en sí simultáneamente ambos momentos. Se realiza sólo a través de los individuos, pero, en tanto relación, no puede reducirse a ellos; y, por otro lado, tampoco puede ser concebida como un concepto superior puro existente en sí (Adorno, *Introducción a la sociología* 58).

La especificidad de la sociedad capitalista radica en que esa mediación entre individuo y sociedad, esto es, la socialización de los individuos, tiene lugar a través del intercambio de mercancías y, en consecuencia, la objetividad de la sociedad reviste las características cosificadas de una *segunda naturaleza* (véase Benzer 20 y ss.). «Lo que hace que una sociedad sea realmente algo socializado, a través de lo cual se constituye tanto conceptual como realmente, es la relación de intercambio, que incluye a todos los seres humanos que comparten el concepto de sociedad» (Adorno, *Introducción a la sociología* 50).

La socialización indirecta, mediada por el intercambio, sintetiza entonces en sí dos dimensiones diferentes. Es, por un lado, *socialización*. Esto aparenta ser –pero no es– una obviedad. La constitución de una única sociedad, es decir, la integración de todos los seres humanos dentro de una misma sociedad, requiere algún principio de igualación entre ellos. El principio del intercambio desempeña esta función en la sociedad capitalista. En ella, los seres humanos se convierten en individuos que, en su estatus de personas jurídicamente iguales y libres, son propietarios de mercancías y establecen relaciones entre ellos a través del intercambio de esas mercancías. El punto importante a tener en cuenta aquí reside en que, en este sentido, la sociedad capitalista no es una sociedad entre otras, sino la primera sociedad propiamente dicha de la historia. Las precapitalistas no son sociedades –siempre en este sentido restrictivo del término, por supuesto– porque carecen de cualquier principio universal de igualación.

Pero se trata, por otro lado, de una forma específica, *indirecta*, de socialización. La integración de esos seres humanos dentro de una sociedad no tiene lugar a través de su participación consciente en su reproducción, sino que, de manera inconsciente, a través del intercambio de sus mercancías en el mercado. Especificación que, en este contexto, no pone en juego un contraste con ninguna sociedad pasada, sino con una

posible sociedad autodeterminada de la historia por venir, aunque sus condiciones materiales de posibilidad las siente el propio desarrollo de la sociedad capitalista. A raíz de esta bidimensionalidad, esta socialización indirecta fundamenta al mismo tiempo la *constitución* de una sociedad en general y su *autonomización* específica respecto de los individuos que la integran. Esto complejiza, aunque no impide, la necesaria distinción conceptual entre la *objetividad* que reviste ante los individuos que la integran cualquier forma de sociedad concebible en general y su *reificación* específicamente capitalista frente a dichos individuos.⁴

Esta socialización a través del intercambio de mercancías no solo determina ese excedente de objetividad que la sociedad reviste ante los individuos en el capitalismo, esa autonomización de las relaciones sociales como relaciones que se imponen a espaldas de esos individuos, sino también sus características. El intercambio de mercancías es un mecanismo de «abstracción real» que opera, previa e independientemente respecto del pensamiento, en la realidad misma del mercado.

La ley por la que se rige la fatalidad de la humanidad es la del intercambio. Pero esta ley no es ella misma pura inmediatez, sino algo conceptual: el acto de intercambio implica la reducción de los bienes que se han de intercambiar entre sí a algo equivalente a ellos, a algo abstracto, en modo alguno a algo material, de acuerdo con el uso habitual del término (Adorno, «Sociología» 195).⁵

En nuestra opinión, la posición clave que Adorno otorga al principio del intercambio en su conceptualización de la sociedad está perfectamente justificada. Sin embargo, afirmar que la socialización capitalista se constituye a través del intercambio de mercancías no implica que el concepto de sociedad pueda desplegarse exclusivamente en la esfera de la circulación. La socialización mediada por el intercambio instaura, por primera vez en la historia de la humanidad, a la sociedad como totalidad. Pero es una totalidad antagonica.

El mundo es consolidado en una unidad, es convertido en una totalidad socializada, homogénea, hasta en su último individuo, precisamente a través de ese principio que es, al mismo tiempo, aquello por lo cual el mundo se desune. Y justamente en ese punto la versión materialista de la dialéctica está enormemente cerca de la idealista, en la medida en que intenta determinar, según el lado objetivo, aquel principio homogéneo y al mismo tiempo sustentador en sí mismo de la contradicción, y lo desarrolló precisamente como el principio de intercambio, que en realidad porta en sí tanto el carácter

4 Expusimos con más detalle esta importante distinción en nuestra discusión (Bonnet, «John Holloway» 170-5) de la manera en la que Holloway (y otros intelectuales del *marxismo abierto*) asimilan la dialéctica negativa de Adorno.

5 Aquí reviste una importancia insoslayable la recuperación del pensamiento de Alfred Sohn-Rethel por parte de Adorno a mediados de los años treinta. Recuérdese en este sentido que la problemática inicial de Sohn-Rethel (en el llamado «Manuscrito de Lucerna» de 1936, publicado recién en 1985 como *Soziologische Theorie der Erkenntnis*) se relacionaba con las condiciones de posibilidad de la socialización (nuevamente: *Vergesellschaftung*) capitalista, aunque después virara hacia una problemática más gnoseológica (véase sobre este punto Breuer 221 y ss.; pero, a la luz de los argumentos que vamos a exponer en la segunda parte, véase también O'Kane).

antagonista como el carácter de unidad de un mundo dominado por el intercambio» (Adorno, *Introducción a la dialéctica* 151-2; traducción levemente modificada).

Es erróneo, por consiguiente, reprochar a esta concepción de la sociedad de Adorno un *marxismo circulacionista* (*Zirkulationsmarxismus*; ver Hanloser y Reitter). En este sentido, Klauda escribe que

para la teoría crítica, es solo una observación marginal el que el intercambio de mercancías solo describe la superficie de la sociedad capitalista y que las mercancías se revelan, por lo tanto, en el curso del análisis marxiano, como productos del capital como una relación histórica que se basa en la separación del trabajador de sus medios de producción. Por el contrario, Adorno traslada la violencia de este modo de producción consecuentemente a la esfera de la circulación. Sin embargo, no se trata de que la abstracción del intercambio (*Tauschabstraktion*) ejerce violencia sobre las cosas, sino de que la explotación ejerce violencia sobre los trabajadores. Esta es, en resumen, la diferencia entre Marx y Adorno [...] El hecho de que la «esencia» de la sociedad, su principio fundamental de construcción, el carácter clasista de la producción, se desplace sistemáticamente hacia la esfera de su apariencia, la circulación de mercancías; el hecho de que lo que resulta temible de esta sociedad ya no sea la apropiación de, y el comando sobre, el trabajo ajeno, sino la abstracción de todo lo particular y singular en el intercambio de mercancías, convierte a Adorno en el padre del marxismo circulacionista, aun cuando, a diferencia de sus epígonos, nunca deja completamente de señalar la persistencia de las relaciones de clase (106-7).

Adorno, sin embargo, no afirma que el principio del intercambio sea tal «esencia» de la sociedad –antes bien, desconfiaba de la posibilidad de convertir ese principio en cualquier suerte de «categoría *factótum*»–.⁶ Adorno simplemente afirma que el intercambio de mercancías es el principio de igualación que permite la socialización universal de los individuos en la sociedad capitalista y que, precisamente porque esta socialización es indirecta, porque está mediada por ese intercambio de mercancías, la sociedad resultante de ella se autonomiza respecto de los individuos que la integran. Una vez aclarado que no estamos ante ninguna «esencia», sino ante un mecanismo de socialización, la crítica al hecho de que Adorno sitúe ese mecanismo de socialización en la esfera de la circulación debería ir acompañada de un argumento en favor de un mecanismo alternativo situado en la esfera de la producción, es decir, nada menos que en la esfera de «la apropiación de, y el comando, sobre el trabajo ajeno». Y un argumento semejante es inviable.

6 Pues cualquier «categoría *factótum*» estaría reñida con una dialéctica que despliega su contenido en la forma de «constelaciones». Escribe, sugerentemente, sobre la reducción del psicoanálisis de Freud al «inconsciente colectivo» de Jung: «las concepciones realmente importantes se caracterizan casi siempre por no poseer este tipo palabras mágicas, por no tener una determinada categoría con la cual todo puede explicarse de una vez y para siempre. Este tipo de teorías construyen constelaciones de categorías explicativas, en lugar de tener una sola categoría como *factótum*» (Adorno, *Dialéctica negativa* 151).

Cuando Adorno afirma que, a través de aquel principio de igualación (que «une», es decir, que integra a la sociedad capitalista), se impone la explotación (la «desunión» de esa sociedad en clases) o, dicho en otras palabras, que a través del intercambio de mercancías en la esfera de la circulación se canaliza la compraventa de la fuerza de trabajo que permite su explotación en la esfera de la producción, sencillamente está recorriendo la secuencia argumental del propio Marx en su pasaje de la esfera de la circulación a la esfera de la producción:

Al dejar atrás esa esfera de la circulación simple o del intercambio de mercancías [...] se transforma en cierta medida, según parece, la fisonomía de nuestras *dramatis personæ*. El otrora poseedor de dinero abre la marcha como *capitalista*; el poseedor de fuerza de trabajo como *su obrero*; el uno, significativamente, sonrío con ínfulas y avanza impetuoso; el otro lo hace con recelo, reluctante, como el que ha llevado al mercado su propio pellejo y no puede esperar sino una cosa: *que se lo curtan* (Marx, *El capital* 214).

Ahora bien, Adorno no reemplaza sin más la crítica de «la explotación que ejerce violencia sobre los trabajadores» por la crítica de «la abstracción del intercambio que ejerce violencia sobre las cosas», sino que intenta articular la crítica de las relaciones sociales en ambas esferas, las de la producción y la circulación.⁷ Enfatiza, ciertamente, en el carácter opresivo de la socialización mediada por el intercambio.

El carácter abstracto del valor de cambio confluye, previamente a cualquier estratificación social concreta, con el dominio de lo general sobre lo particular, de la sociedad sobre quienes son sus miembros a la fuerza. Este carácter abstracto no es socialmente neutral, como hace creer la lógica del proceso de reducción a unidades tales como el tiempo de trabajo social promedio. En la reducción de los hombres a agentes y soportes del intercambio de mercancías se oculta la dominación de los hombres sobre los hombres (Adorno, «Sociedad» 13; véase, asimismo, Adorno, *Introducción a la sociología* 51).

Pero el punto es que no hay ninguna diferencia entre Adorno y Marx en este asunto: también Marx critica la socialización mediada por el intercambio. Basta recordar las insistentes críticas de Marx (y de Engels) a las concepciones de una sociedad emancipada sustentadas en los principios de libertad, igualdad y justicia emergentes del intercambio de mercancías, *aun cuando esa sociedad excluyera a la fuerza de trabajo de ese intercambio de mercancías* (por ejemplo, Marx, *Crítica* 26-35; y Engels 80-90).

La crítica de las relaciones sociales establecidas en la esfera de la circulación es, en realidad, inseparable de la crítica de las establecidas en la esfera de la pro-

⁷ Aclaremos de paso que la abstracción del intercambio no solo ejerce violencia sobre las cosas (*den Sachen*): la abstracción de las cualidades de las mercancías como valores de uso a través de su intercambio según sus valores se reproduce en la abstracción de las cualidades de los agentes (los sujetos jurídicos) de ese intercambio a través de los contratos (las relaciones jurídicas) que entre ellos establecen. Volveremos sobre esto más adelante.

ducción. En efecto, el principio del intercambio de Adorno solo puede operar como mecanismo general de socialización en las condiciones de un intercambio generalizado de mercancías. Y, a su vez, esa generalización del intercambio presupone la producción generalizada de mercancías mediante trabajo asalariado, es decir, la producción capitalista. «En la medida en que el principio del intercambio se extiende, en virtud de su dinámica inmanente, al trabajo vivo de los hombres, se convierte necesariamente en desigualdad objetiva, en desigualdad entre clases» (Adorno, «Introducción a *La disputa*» 285-6).

Esta articulación entre las esferas de la circulación y la producción permite entender el concepto de *crítica inmanente* de la sociedad de Adorno. La crítica inmanente consiste en oponer el objeto a su concepto. Y la contradicción inherente al principio del intercambio es la matriz de esta crítica inmanente porque nos permite oponer el objeto (la sociedad dividida en clases, arraigada en la explotación de la fuerza de trabajo en la esfera de la producción) a su concepto (el intercambio voluntario de equivalentes en la esfera de la circulación, que incluye la compraventa de esa fuerza de trabajo). Aunque este «juicio del objeto según su concepto» no aspire a «realizar ese concepto» (a realizar la equivalencia), sino a abolirlo junto con su objeto (a abolir el principio del intercambio como mecanismo de socialización) (véase Bobka y Braunstein). La crítica inmanente es crítica del concepto que la sociedad tiene respecto de sí misma, es decir, es crítica de la ideología de una sociedad. Y la ideología por excelencia de una sociedad que se concibe a sí misma a partir del intercambio de equivalentes es el liberalismo. Adorno recupera en este sentido la crítica de Marx a «la doctrina del intercambio libre y justo tal como está presente en el liberalismo». Y afirma:

tanto como es verdadero que en la sociedad burguesa el intercambio no es libre y justo, y tal como tampoco es verdadero que el empresario y el trabajador se enfrenten en el acto de intercambio con nada más que la diligencia de sus manos, por el otro lado es verdad que también se intercambia según equivalentes y que se necesita una observación muy mediada, esto es, el análisis de la forma de la mercancía y del valor-trabajo, para verificar que no se agota allí únicamente la relación de intercambio (Adorno, *Filosofía* 284).

La crítica de la economía política se convierte así en una «crítica inmanente del liberalismo» donde «la teoría liberal es confrontada con su propia pretensión en relación con el acto de intercambio», en la medida en que «la relación de intercambio está configurada de antemano por las relaciones de clases» (Adorno, «Theodor W. Adorno» 423). El liberalismo consiste así en «la ideología *par excellence*, sobre cuyo modelo se formó el concepto de ideología en general» (Adorno, *Filosofía* 285; véase, asimismo, Adorno, *Introducción a la dialéctica*, lección 4).

Algunas cuestiones abiertas

Ahora quisiéramos exponer tres problemas a propósito de esta manera en la que Adorno fundamenta su concepto de sociedad en el mecanismo de socialización basado en el intercambio de mercancías –siempre a la luz, recordemos, de nuestra intención de allanar el terreno para una apropiación crítica de su concepto de sociedad–.

La invocación a un *Marx absconditus*

A esta altura es evidente la relevancia de la crítica de la economía política de Marx, de donde proviene su principio del intercambio, para el concepto de sociedad de Adorno. Sin embargo, una vez dicho esto, debemos añadir que Adorno nunca se detuvo a explicitar el significado preciso de ese principio del intercambio. Nunca, en sus escritos, conferencias y seminarios de los años cincuenta y sesenta, se introdujo en un análisis minucioso de la crítica marxiana de la economía política. Habermas afirma que Adorno, en su concepción de la sociedad, «utiliza un poco apresuradamente los resultados del análisis de Marx» (160). Jay señala que «Horkheimer y Adorno, a pesar de la amplitud de sus inquietudes y conocimientos, nunca en realidad estudiaron economía seriamente, marxista o no» (*La imaginación* 252). Y el propio Adorno reconoció, en sus notas a raíz de su encuentro con Sohn-Rethel de 1965, la «necesidad de un análisis enciclopédico sistemático de la abstracción del intercambio» (en Sohn-Rethel 226). En efecto, como ya señalamos antes, cada vez que Adorno aborda el problema de la objetividad específica de la sociedad capitalista, resuelve ese problema explicando su autonomización respecto de los individuos a partir del principio del intercambio. Pero no acompaña su invocación de ese principio con una exposición detallada de dicho principio.⁸ «Aun cuando la crítica de la economía es central para Adorno, es un centro que es casi completamente omitido», escribe en este sentido Braunstein (3, siguiendo a Rolf). Marx siempre permanece entonces, en sus argumentaciones, como una suerte de *deus absconditus*.

Este silencio de Adorno en materia de crítica de la economía política es un hecho insoslayable que no puede simplemente pasarse por alto (como pretende Bonefeld en «Negative Dialectics» y en «Economic Objectivity»). ¿A qué responde este silencio? No sabemos. Acaso Adorno asumía sin más la crítica de la economía política como un simple *background* compartido, aunque este no hubiera sido un supuesto razonable

⁸ Esta afirmación es exhaustiva respecto de sus escritos, pero quizás no de sus seminarios, porque en este último caso tenemos en cuenta exclusivamente los publicados. Braunstein (240 y ss., siguiendo a Demirović 460), señala que ya en su seminario de dos semestres de 1957-58, dedicado a la relación entre «economía y sociedad», Adorno había abordado de manera explícita algunos tópicos de la crítica marxiana de la economía política. Y en su seminario de 1962 sobre «Marx y los conceptos fundamentales de la teoría sociológica» (cuyos apuntes fueron publicados más tarde por Backhaus como apéndice a su *Dialektik der Wertform* y recientemente aparecieron en español en *Constelaciones*; véase Adorno, «Theodor W. Adorno»), específicamente, quizás se encuentre el mayor desarrollo de la problemática de la objetividad de la sociedad y del principio del intercambio que nos incumbe.

en los años cincuenta y sesenta. Recuérdese que, si tenemos en cuenta la importancia de los estudios de Rosdolsky sobre la génesis de *El capital* y de Rubin sobre la teoría marxiana del valor en la interpretación de la crítica de la economía política que compartimos en nuestros días, dichos estudios recién se publicaron en alemán en 1968 y 1973, respectivamente. Acaso Adorno no se sentía cómodo, personalmente, dentro del registro discursivo de la crítica de la economía política. Existen algunos indicios de esta incomodidad suya, pero no parece una razón suficiente, a juzgar por la versatilidad de su pensamiento. Acaso Adorno prefería ser cauteloso respecto de un abordaje directo del pensamiento de Marx en sus escritos y seminarios. Pero esta cautela, si acaso justificada durante su exilio en los Estados Unidos en los años cuarenta, parece excesiva después de su regreso a Alemania, en los cincuenta y sesenta. En cualquier caso, aquí no nos importa especular sobre las posibles razones de ese silencio, sino constatarlo como un problema.

Esto explica y justifica el hecho de que algunos de los mejores discípulos de Adorno –como Backhaus, Reichelt y Schmidt– hayan identificado una debilidad de la teoría crítica en este silencio suyo y se hayan embarcado en una relectura sistemática de la crítica de la economía política de Marx con el objetivo manifiesto de dotar a la teoría crítica de la sociedad de bases más firmes en ese terreno (véase ante todo, Elbe; también Kubota; Bellofiore y Redolfi Riva; Mortari Barreira).

Backhaus, con su ensayo «Zur Dialektik der Wertform» (*Zur Dialektik*) inauguró esta «nueva lectura de Marx». ⁹ Escribe Backhaus un poco después:

el hecho de que solo a partir de la teoría del valor-trabajo de Marx pueden comprenderse los conceptos de sociedad y de ideología de la Escuela de Frankfurt, pero que, sin embargo, esta dimensión de la teoría del valor haya sido completamente ignorada tanto en la disputa del positivismo alemán y en su presentación comentada, sugiere que Adorno y Horkheimer mismos no reflexionaron metodológicamente de manera adecuada sobre los fundamentos de la teoría crítica en la teoría del valor-trabajo. Aunque, según Adorno y Horkheimer, los conceptos fundamentales de la teoría del valor de Marx trascienden la disciplina económica, se prestó sorprendentemente poca atención a la interpretación de estos conceptos fundamentales para la sociología y la filosofía frankfurtianas» («Materialen» 75-6).

Y enseguida específica: «solo a partir de la “forma de manifestación” del valor puede determinarse la objetividad de la sociedad [*Objektivität von Gesellschaft*]» («Materialen» 76, énfasis mío; véase también Backhaus «Entre la filosofía»).

⁹ En el prólogo a la reedición de sus escritos, Backhaus («Zuvor» 28-9) señala que elaboró este ensayo durante los años sesenta, en medio de las discusiones suscitadas por los escritos y seminarios sociológicos de Adorno, aunque se publicó recién en 1969 en la compilación de Alfred Schmidt *Beiträge zur marxistischen Erkenntnistheorie* (Suhkamp); la siguiente cita proviene a su vez del primero de sus «Materialen zur Rekonstruktion der Marxschen Werttheorie», publicado en *Gesellschaft. Beiträge zur Marxschen Theorie* (1, 1974).

También Reichelt presenta esa nueva lectura de Marx como dirigida a fundamentar esa objetividad de la sociedad en el marco de la teoría crítica:

La exposición dialéctica de las categorías debe ser considerada bajo dos aspectos: por un lado, como crítica y derivación de la forma de conciencia ahistórica del sujeto burgués; por otro lado, como reconstrucción de la génesis de este mismo sujeto, como exposición de un proceso de constitución que transcurre de manera natural bajo la forma de un excedente de objetividad social, que este sujeto arrastra como un lastre, pero a la vez produce, en la forma de este excedente, la *autonomización* [*Verselbständigung*] respecto del sujeto. Ante este concepto de objetividad social [*gesellschaftlicher Objektivität*], involucrado en la exposición categorial, y el hecho de que la teoría crítica hasta hoy no contribuyó sustancialmente a esclarecer la dialéctica en *El capital*, parece legítimo preguntarse si el pensamiento de la Teoría Crítica sobre la relación entre teoría y práctica no cae también bajo la crítica marxiana (*Zur logischen* 17, énfasis mío; véase también Reichelt, «Social Reality»)¹⁰.

No podemos desarrollar en estas páginas el contenido de esta nueva lectura de Marx. Nos limitaremos a señalar que, efectivamente, como señalan Backhaus y Reichelt, la apropiación crítica del concepto de sociedad de Adorno –y, en particular, de la objetividad de la sociedad– requiere de ese esclarecimiento de la crítica de la economía política. Esto, sobre todo, en dos aspectos. El primero: en qué consiste exactamente esa objetividad de la sociedad emergente de una socialización mediada por el intercambio de mercancías (que es un asunto, en términos amplios, vinculado con la categoría de valor). Y el segundo: cómo se articula exactamente esa socialización mediada por el intercambio de mercancías, que involucra una igualación, con la explotación, que implica desigualdad, en la esfera de la producción (un asunto vinculado con la categoría de capital). Sin un esclarecimiento riguroso de estas cuestiones, las afirmaciones de Adorno que citamos en el primer apartado de este artículo son demasiado vagas.

La fantasía de un *State-capitalism*

La asimilación del concepto de sociedad de Adorno, sin embargo, enfrenta un desafío mucho más serio que ese relativo silencio suyo acerca de la crítica de la economía política. Nos referimos a la influencia de la concepción del capitalismo de Estado de

10 En un reportaje reciente, y valiéndose de palabras más sencillas, dijo Reichelt: «este fue el punto de partida de nuestros estudios en Frankfurt, cuando Adorno, en sus conferencias, dijo, la “objetividad”, según Hegel, por supuesto, es “objetividad social”. Y le preguntamos: ¿qué es la objetividad social? Y dijo: “Eso es el capitalismo, y esto es lo real de lo general”, y así sucesivamente. Empezamos a trabajar en eso, y ese es el comienzo de una nueva interpretación de Marx» («Un Marx» 221). Demás está decir que «lo real de lo general», en ese sentido «hegeliano», concedamos, es naturalmente la realidad de la abstracción del intercambio generalizado de mercancías como principio de socialización.

Friedrich Pollock dentro de la teoría crítica de la sociedad de la Escuela de Frankfurt en su conjunto y, eventualmente, en el pensamiento de Adorno. En efecto, como veremos, en caso de asumirse esta concepción del capitalismo de posguerra, ese concepto de Adorno de la sociedad como una totalidad antagónica estructurada alrededor del principio del intercambio se volvería obsoleto. Analicemos brevemente este problema (para un análisis más minucioso, véase Bonnet, «Adorno en su laberinto»).

Pollock gestó su hipótesis del pasaje desde un *liberal-market capitalism* hacia un *monopoly-State capitalism* a partir de las experiencias de la planificación capitalista de guerra (1914-18), y más tarde de la planificación soviética, adquirida en su viaje a la URSS de 1929, y de las políticas implementadas por los Estados capitalistas ante la crisis de 1930 (véase Lenhard, «In den»; y Ten Brink). El primer escrito importante en el que presentó esta hipótesis fue *La situación actual del capitalismo y la perspectiva de un nuevo orden económicamente planificado* (de 1932), la desarrolló posteriormente en *Observaciones sobre la crisis económica* (1933) y la presentó de la manera más acabada años más tarde, ya durante su exilio en los Estados Unidos, en el artículo «Capitalismo de Estado» y en la conferencia «¿Es el nacional-socialismo un nuevo orden?» (ambos de 1941) (véase Lenhard, «Introdução»). Recién en estos últimos escritos decanta su hipótesis de una «transformación del capitalismo privado en capitalismo de Estado» (Pollock, «Capitalismo de Estado» 45-6), un *State capitalism* con dos variantes: las totalitarias (las nazi-fascista y soviética) y la democrática (la estadounidense, por excelencia). Esta hipótesis de Pollock tendría un profundo impacto en el desarrollo de la teoría crítica (incluyendo a Adorno) durante los cuarenta y cincuenta (véase Kellner).

Ya aquellos escritos exploratorios evidenciaban ciertas debilidades en el abordaje de Pollock de las transformaciones del capitalismo de entonces, pero estas debilidades se agravarían considerablemente en estos últimos. En ellos, Pollock se propone construir un «modelo» –que asimila explícitamente con un tipo ideal weberiano– que, en sus distintas variantes, explicaría fenómenos tan diversos como, digamos, la economía de guerra de Lloyd George en Gran Bretaña, las medidas anticíclicas del New Deal de Roosevelt en Estados Unidos y las marchas y contramarchas de la planificación en la URSS antes de los planes quinquenales. Este capitalismo de Estado se distinguiría porque el mercado ya no coordina la producción y la distribución, sino que estas son coordinadas directamente por el Estado, quedando en consecuencia abolidas las libertades de inversión, empleo y comercio y, por ende, la vigencia de las leyes económicas. En su variante totalitaria, el Estado se convierte entonces en un instrumento de poder en manos de una nueva élite integrada por la gerencia de las empresas, la alta burocracia estatal y los líderes partidarios, aunque, en su variante democrática, los controles populares evitan esa deriva totalitaria. Un plan general regula la producción y el consumo, el ahorro y la inversión, los niveles de empleo y la asignación del trabajo. La administración de los precios rompe la relación entre precios y costos de producción, aboliendo así la competencia y la vigencia de la ley del valor. La búsqueda de ganancias por parte de la élite dominante, aunque subsiste, deja de estar subordinada a los mecanismos de la

competencia y queda subordinada a la planificación, convirtiendo a los capitalistas en rentistas. La distinción entre Estado y mercado queda suprimida: no existen límites a la intervención política en la economía. Se consume así la «primacía de la política sobre la economía» (Pollock, «¿Es el nacional-socialismo un nuevo orden?» 111).

Este capitalismo íntegramente administrado carece de contradicciones endógenas desde un punto de vista económico: «no podemos descubrir ninguna fuerza económica inherente, “leyes económicas” de tipo antiguo o nuevo, que pueda impedir el funcionamiento del capitalismo de Estado» (Pollock, «Capitalismo de Estado» 73). El único horizonte viable sería, entonces, un capitalismo de Estado que adopte una variante democrática. Va de suyo que esta concepción influyó decisivamente en el pesimismo de los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Y ni siquiera es evidente hasta qué punto las categorías de la crítica de la economía política seguirían siendo válidas para caracterizar semejante orden, hasta qué punto un orden que suprimiera la propiedad privada y las clases o la particularización del Estado respecto del mercado podría continuar siendo conceptualizado como capitalista. Como correctamente señalara Neumann: «la expresión misma “capitalismo de Estado” es una *contradictio in adjecto*» (256).¹¹

Pero no es necesario que nos demoremos aquí en una crítica minuciosa de este modelo de Pollock porque, en cualquier caso, las características que revistió la crisis del capitalismo de posguerra a comienzos de los setenta –así como las que revistió el colapso soviético en los ochenta, aunque de una manera muy diferente– acabaron con la fantasía de que ese capitalismo era un capitalismo administrado carente de contradicciones (véase Held 364 y ss.). Y mucho más fantasioso aún resulta dicho modelo juzgado a la luz de las características del capitalismo contemporáneo (véase Schweppenhäuser 48 y ss.). Importa, en cambio, reconocer que esta concepción de Pollock ejerció una significativa (y muy perniciosa) influencia entre algunos miembros del Instituto: en Horkheimer antes que nadie, desde luego, pero también en Adorno e incluso quizás en Marcuse.¹² Los artículos de Horkheimer *Los judíos y Europa* (1939), *El fin de la razón* (1941) y *El Estado autoritario* (1942) son básicamente complementarios con el artículo y la conferencia de Pollock que acabamos de citar. Pero la concepción del capitalismo de Estado de Pollock dejó sus huellas también en su *Crítica de la razón instrumental* (1947), en la sección dedicada a la industria cultural (al menos) de *Dialéctica del iluminismo* (1944/47) de Horkheimer y Adorno,

11 Omito aquí la crítica de Postone a Pollock (ya en Brick y Postone, pero especialmente en Postone, *Tiempo* 146 y ss.; «Critique»; y «Critical»), porque considero que empeora, en lugar de solucionar, los problemas de su hipótesis (véase Bonnet, «Adorno en su laberinto»).

12 Afortunadamente, no había unanimidad alrededor de esta concepción de Pollock en el Instituto: Pollock estaba secundado por Mandelbaum y Meyer, pero enfrentaba a Neumann, Kirchheimer y Gurland, y sus diferencias motivaron agudas controversias internas a fines de los treinta y comienzos de los cuarenta. Hubo, en particular, debates en seminarios internos en 1936-37 con motivo de la publicación del noveno y último volumen de la *Zeitschrift für Sozialforschung* (de 1941), donde Pollock publicó los dos últimos escritos antes mencionados (véase Wiggershaus 352 y ss.). Antes de que apareciera este volumen, había tenido lugar una conferencia en la Universidad de Columbia (en 1941) donde habían debatido Marcuse, Gurland, Neumann, Kirchheimer y Pollock sobre este asunto (véase Gangl 235 y ss.).

en la hipótesis subyacente a su obra colectiva *La personalidad autoritaria* (1950), en el sentido de que la sociedad capitalista de posguerra estaba engendrando un nuevo autoritarismo y en varios escritos de Adorno de aquellos años.

Aquí importa indicar que, en caso de que la hipótesis de Pollock fuera correcta, la concepción de la sociedad de Adorno, que expusimos en el apartado anterior, sería una concepción obsoleta. Solo válida, en el mejor de los casos, para un capitalismo liberal ya superado. Si la sociedad es central, política, y conscientemente planificada por el Estado, la concepción de una socialización que se establece a espaldas de los individuos a través del intercambio de mercancías se vuelve irrelevante, pues presupone la existencia de productores privados independientes en competencia mutua y la vigencia de la ley del valor. En semejante escenario, la crítica de la sociedad, entendida siempre como crítica inmanente, se vuelve impotente, porque la sociedad existente ya no puede ser confrontada con su concepto de sí misma. La igualdad inherente al intercambio de equivalentes deja de ser una apariencia socialmente necesaria que enmascara la explotación entre clases. Esa sociedad administrada seguiría siendo una sociedad explotadora y opresiva, ciertamente, pero coincidiría con su concepto sin contradicción alguna. Ante esa sociedad, la negación determinada, sustento de la crítica inmanente de la sociedad, solo podría resignar su puesto a una impotente negación abstracta (véase Marramao 76; Gangl 245; Kellner 79; Ten Brink 335). La apropiación de la concepción de la sociedad de Adorno como guía para la investigación social, como puede apreciarse, enfrenta un serio desafío en este punto.

Ahora bien: ¿Adorno compartió la concepción del capitalismo de Estado de Pollock? Braunstein (127 y ss.), basándose en un pasaje de la correspondencia entre Adorno y Horkheimer, asegura que no.

Puedo resumir de la mejor manera mi opinión sobre este artículo [Adorno se refiere a Pollock, «Capitalismo de Estado»], diciendo que representa una inversión de Kafka. Kafka representaba la jerarquía de las oficinas como un infierno. Aquí, el infierno se convierte en una jerarquía de oficinas. Además, todo está formulado en forma de tesis y, en un sentido husserliano, tan «desde arriba», que se escapa por completo a la penetración, muy aparte del supuesto no dialéctico de que en una sociedad antagonista fuera posible una economía no antagonista (carta de Adorno a Horkheimer, 8/6/1941, según la versión de Wiggershaus 356).

Sin embargo, Adorno nunca parece haberse distanciado públicamente de la concepción de Pollock y, en algunas de las escasas ocasiones en las que se refiere a las características económicas del capitalismo de posguerra, en sus seminarios, expresa opiniones semejantes a las suyas.

Consideremos, por ejemplo, su curso sobre filosofía y sociología de 1960:

Cada vez hay menos intercambio en la sociedad; el mercado hoy en vida es, tal como se ha formulado en la Economía, un pseudo-mercado [la expresión es de Pollock, «Capitalismo de Estado»], y la racionalidad se ha convertido meramente

en una racionalidad técnica del cálculo sobre este mercado dominado, pero ya no es aquella racionalidad de la «invisible hand» mediante la cual el todo se reprodujo alguna vez a partir de sí, aun cuando sea gimiendo y crujiendo. Ahora bien, pero si la sociedad misma ya no puede ser medida hoy realmente, según su propia forma objetiva, de acuerdo a su concepto clásico y burgués de racionalidad, es decir, de acuerdo a la racionalidad del cálculo del intercambio, entonces la sociedad se va sustrayendo en creciente medida a una teoría de la sociedad, pues teoría es la pregunta por la racionalidad inmanente de esta sociedad (Adorno, *Filosofía* 256-7).

La *invisible hand* del mercado de Adam Smith habría sido reemplazada por el *visible hand* del Estado de Keynes: «esta mano no sería invisible, sino que sería visible, así como hoy un plan económico o social es visible» (Adorno, *Filosofía* 264). La idea de Pollock de la «primacía de la política sobre la economía» («¿Es el nacional-socialismo un nuevo orden?» 110) vuelve entonces a la carga:

en lugar de esta economía que de una manera tan extraña entrecruza entre sí momentos racionales e irracionales, hoy aparece en una amplia medida algo que podría denominarse como un mecanismo de la distribución política mucho más que como un proceso económico propiamente dicho. En tanto forma siguen existiendo los antiguos procesos de mercado, pero los economistas [...] son capaces de mostrarnos que estos procesos de mercado en la realidad son una apariencia y que detrás de ellos hay principios de distribución que se guían por el poder económico, esto es, que pueden ser denominados como mecanismos políticos de distribución. De esta forma, esa irracionalidad específica que ha conformado el problema de la gran teoría [...] quedó hasta un cierto punto eliminada, y de este modo el todo se ha vuelto realmente, en una cierta manera, mucho más transparente (Adorno, *Filosofía* 264-5).

Sin embargo, Adorno advirtió claramente la contradicción entre esta concepción del capitalismo administrado y su propia insistencia simultánea en una socialización basada en el principio del intercambio. Y hay además indicios de que, durante los años sesenta, se distanciaría paulatinamente de esa concepción del capitalismo de Estado de Pollock.¹³ En efecto, en el nuevo curso sobre filosofía y sociología que dictó en 1964, por ejemplo, volvió sobre la idea de una socialización a través del intercambio propia de la crítica de la economía política: «una sociedad del intercambio en la cual todos los actos sociales relevantes están esencialmente determinados por una unidad calculable, a saber, el tiempo de trabajo socialmente necesario empleado para producir mercancías» (Adorno, *Philosophical* 25). Y a continuación se planteó explícitamente

13 El mismo Braunstein, editor de estas lecciones de Adorno, indica efectivamente que Adorno («Sociedad») «revisará esta concepción y determinará la relación de intercambio como el centro de la cohesión social» (Adorno, *Filosofía* 256, nota al pie).

la pregunta por la vigencia de esa idea en la sociedad contemporánea. «Puesto que la sociedad de mercado ha sido modificada tan ampliamente, sin embargo, uno debe preguntarse [...] si, después de esta modificación, uno aún puede realmente hablar de una sociedad del intercambio» (27). Y su respuesta fue mucho más matizada en este caso. «Mi propia posición, para hacer esto absolutamente claro, es que aún sigue siéndolo; pero pienso que las objeciones a esto son tan numerosas y tan serias que se necesita cierta terquedad teórica para aferrarse a esta idea» (27). En su curso de introducción a la sociología de 1968, finalmente, Adorno ya no se pregunta por la vigencia de su principio del intercambio en la sociedad contemporánea:

la sociedad, la sociedad «socializada», justamente no es sólo un contexto de funciones entre individuos socializados, sino que está determinada esencialmente por el intercambio, lo cual es una precondition de la sociedad. Lo que hace que una sociedad sea realmente algo socializado, a través de lo cual se constituye tanto conceptual como realmente, es la relación de intercambio, que incluye a todos los seres humanos que comparten el concepto de sociedad. Esta relación constituye (si se me permite expresarme cuidadosamente), un presupuesto de las sociedades posindustriales, en las cuales no se puede decir que ya no existe el intercambio (*Introducción a la sociología* 49).¹⁴

Sin embargo, aun cuando en estos seminarios tardíos Adorno se distancie de la concepción de Pollock, sigue estando su huella, no solo en sus escritos de los años cuarenta, sino también en sus últimos escritos. En sus referencias a un «mundo administrado» en el prólogo a la reedición alemana de la *Dialéctica del iluminismo* de 1969 (Horkheimer y Adorno 49 y 50), por ejemplo, y en la *Teoría estética* (Adorno, innumerables veces). La apropiación crítica de la concepción de la sociedad de Adorno como guía para la investigación social requiere entonces expurgarla de cualquier huella de un capitalismo organizado.¹⁵

La ausencia de *Rechtsverhältnisse*

El tercer y último problema que enfrenta la apropiación crítica de la concepción de la sociedad de Adorno al que podemos referirnos en estas pocas páginas es el siguiente. Afirmamos en el primer apartado que Adorno explica la objetividad específica de la sociedad capitalista a partir de la socialización indirecta, mediada por el intercambio de mercancías. El problema aquí radica en que este intercambio de mercancías, en la crítica de la economía de Marx, no es exclusivamente una relación económica, sino también jurídica. Repasemos su argumento.

14 Quizás sea significativo que, en estas lecciones, Adorno rescate también el *Behemoth* de Neumann como «la descripción social y económica más acertada del fascismo que existe hasta ahora» (*Introducción a la sociología* 65).

15 Cabe recordar que, en la antes mencionada nueva lectura de Marx, no quedaría huella alguna de dicha concepción: tanto el carácter competitivo del capital como la particularización del Estado respecto del capital son rigurosamente reafirmados (véase, por ejemplo, la reafirmación de ambas cosas en Heinrich).

Las mercancías no pueden ir solas al mercado ni intercambiarse ellas mismas. Tenemos, pues, que volver la mirada hacia sus custodios (*Hüter*, «portadores» o «guardianes», en otras traducciones), los *poseedores de mercancías* (*Warenbesitzern*). Las mercancías son cosas y, por lo tanto, no oponen resistencia al hombre. Si ellas se niegan a que las tomen, este puede recurrir a la violencia o, en otras palabras, a apoderarse de ellas. Para vincular esas cosas entre sí como mercancías los custodios de las mismas deben relacionarse mutuamente como personas (*Personen*, en el sentido de sujetos jurídicos) cuya voluntad reside en dichos objetos, de tal suerte que el uno, sólo con acuerdo de la voluntad del otro, o sea mediante un acto voluntario común a ambos, va a apropiarse de la mercancía ajena al enajenar la propia. Los dos, por consiguiente, deben reconocerse el uno al otro como *propietarios privados* (*Privateigentümer*, ya no meros *Besitzern*). Esta *relación jurídica* (*Rechtsverhältnis*), cuya forma es el *contrato* –legalmente formulado o no– es una *relación entre voluntades* en la que se refleja la relación económica. El *contenido* de tal *relación jurídica* o *entre voluntades* queda *dado* por la relación económica misma (Marx, *El capital* 103; énfasis original).

Marx no desarrolla sistemáticamente esta dimensión jurídica del intercambio, pero la considera coconstitutiva, junto con la dimensión económica, de esa relación de intercambio, que reviste entonces una doble forma social: una forma económica y una forma jurídica. El principio del intercambio de Adorno debería ser, en consecuencia, un principio económico-jurídico.

En algunos pasajes de sus escritos, Adorno se acerca a esta idea. El más significativo quizás sea un pasaje de su *Dialéctica negativa* en el que discute la *Filosofía del derecho* de Hegel.¹⁶

El derecho es el profenómeno de la racionalidad irracional. En él se convierte en norma el principio formal de equivalencia, mide a todos por la misma vara. Tal igualdad, en la que desaparecen las diferencias, ayuda en secreto a encubrir la desigualdad; mito superviviente en medio de una humanidad sólo en apariencia desmitologizada (Adorno, *Dialéctica negativa* 285).

Así, según Adorno, la relación de intercambio de mercancías equivalentes («el principio formal de la equivalencia») adquiere forma de relación jurídica («se convierte en norma»). Y la abstracción de la forma jurídica ejerce la misma violencia que la abstracción de la forma mercantil. El derecho

ya, según la mera forma, antes del contenido de clase y la justicia de clase, expresa dominación, la insalvable diferencia entre los intereses individuales y el todo en que se subsumen abstractamente. El sistema de conceptos autoproducidos, que

16 Esto no es para nada azaroso: este entrelazamiento entre formas económica y jurídica es el que sostiene el concepto de sociedad civil de Hegel (como advierte correctamente Pashukanis 78).

la jurisprudencia madura antepone al proceso vital de la sociedad, se decide de antemano, mediante la subsunción de todo lo individual bajo la categoría, por el orden que el sistema clasificatorio imita (*Dialéctica negativa* 286-7).¹⁷

Esto sugiere la necesidad de desarrollar la dimensión jurídica de la socialización a través del intercambio, que Adorno no desarrolla. Y el punto de partida insoslayable para hacerlo es la relación que Pashukanis ya había establecido entre forma mercantil y forma jurídica. En la socialización capitalista, afirma Pashukanis, «al mismo tiempo que el producto del trabajo reviste las propiedades de la mercancía y se convierte en portador de valor, el hombre se convierte en sujeto jurídico y portador de derechos» (107).

Quizás resulte extraña esta referencia nuestra a este jurista bolchevique en este contexto. La primera edición en lengua no-rusa de su *Teoría general del derecho y marxismo* se publicó en alemán en 1929 y fue reseñada por Korsch, en las páginas del propio *Grünberg-Archiv*, en 1930. Sin embargo, ni Adorno, y ni siquiera los principales críticos jurídicos *frankfurtianos*, Neumann y Kirchheimer, parecen haber reparado en ella.¹⁸ En cualquier caso, el vínculo subyacente entre la concepción de Adorno de la sociedad capitalista basada en una socialización mediada por el intercambio de mercancías y la relación que establece Pashukanis entre las relaciones de intercambio y las relaciones jurídicas no sería pasado por alto por una serie de marxistas posteriores (véase Gruber y Ofenbauer; McConnell; Harms, entre otros).

Naturalmente, el objetivo de Pashukanis no era desentrañar las características de la socialización en la sociedad capitalista, sino derivar la forma jurídica.¹⁹ Sin embargo, en algunos pasajes de su *Teoría general* parece referirse explícitamente a esa problemática de la socialización. Así sucede, por ejemplo, cuando afirma que, en la sociedad capitalista, el «vínculo social» reviste «dos formas».

Tales son las dos formas fundamentales que se distinguen una de otra por principio, pero que al mismo tiempo se condicionan mutuamente y están estrechamente ligadas una a la otra. El vínculo social enraizado en la producción se presenta así simultáneamente bajo dos formas absurdas, por un lado, como valor mercantil, y

17 Es explicable, entonces, que Adorno entienda la objetividad que revisten las relaciones jurídicas, así como la que revisten las relaciones de intercambio, como una segunda naturaleza. Véase su análisis del hecho de que «la conciencia subjetiva considere “con razón” a la eticidad objetiva como lo más hostil a sí», de que «el ordenamiento jurídico» sea «objetivamente extraño y externo al sujeto» (*Dialéctica negativa* 286; Adorno se refiere aquí al «Prefacio» de la *Filosofía del derecho*; y recuérdese que es el propio Hegel quien entiende al derecho como «segunda naturaleza», en el párrafo 4).

18 Pashukanis quizás haya sido el más agudo crítico marxista del derecho, aunque su pensamiento sigue siendo poco conocido en América Latina en general, a excepción de Brasil. Para una solvente exposición de su pensamiento, véase entre otros Bilharinho Naves; y para un recorrido por los debates que suscitó, Giaretto y Bonnet.

19 Medio siglo después, Pashukanis ejercería una importancia decisiva en el llamado debate alemán de la derivación del Estado (el *Staatsableitungsdebatte*) como forma política. Este debate puede considerarse (véase Elbe 319 y ss.) como parte integrante de la mencionada nueva lectura de Marx y la forma política también debería ser considerada en nuestro abordaje de la socialización, pero, por razones de espacio, no podemos hacerlo en estas páginas.

por el otro, como capacidad del hombre de ser sujeto de derecho (Pashukanis 108).

Y cuando remarca, como Adorno, el carácter abstracto de esas formas.

Sólo cuando las relaciones burguesas se han desarrollado totalmente, el derecho reviste un carácter abstracto. Cada hombre se vuelve un hombre en general, cada trabajo se vuelve trabajo social útil en general, cada sujeto se vuelve un sujeto jurídico abstracto. Al mismo tiempo, la norma reviste también la forma lógica acabada de la ley general abstracta (Pashukanis 118).

Conclusiones

Repasemos nuestros argumentos. En el primer apartado nos limitamos a presentar sintéticamente la manera en la que Adorno fundamenta su concepto de sociedad en una socialización mediada por el intercambio de mercancías. En el segundo, en cambio, nos propusimos identificar tres limitaciones de la argumentación de Adorno y a indicar posibles soluciones. Estas limitaciones son el escaso desarrollo de la noción adorniana clave de «principio del intercambio» en sus escritos y seminarios; la influencia de la concepción del «capitalismo de Estado» en su pensamiento y en el de algunos otros miembros del Instituto, que resulta incompatible con esa concepción de una sociedad socializada a través del intercambio; y la ausencia de un desarrollo del aspecto jurídico de ese intercambio, complementario del aspecto económico.

Desde luego, en estas páginas solo pudimos indicar caminos para la superación de esas limitaciones o, en otras palabras, criterios para una recuperación contemporánea del concepto de sociedad de Adorno. Respecto de la primera, el análisis y la discusión de la crítica marxiana de la economía política avanzó enormemente desde fines de los años sesenta –y no solo entre autores alemanes–, de manera que la recuperación del concepto de sociedad de Adorno cuenta hoy con amplios recursos intelectuales para superarla. Pero esto implica, naturalmente, que esa recuperación de su concepto de sociedad requiere una lectura de sus escritos y seminarios mediada por esos desarrollos posteriores. Respecto de la segunda, esa concepción del capitalismo de Estado es poco menos que irrelevante en nuestros días. Pero la recuperación del concepto de sociedad de Adorno requiere expurgar la lectura de sus escritos y seminarios de su influencia. Y esta no es una tarea sencilla. Respecto de la tercera, finalmente también la crítica jurídica marxista avanzó mucho desde entonces –en buena medida, precisamente, gracias a la recuperación del pensamiento de Pashukanis desde los años setenta–. La recuperación del concepto de sociedad de Adorno requiere, en este sentido, complementar su noción económica del principio del intercambio con la forma jurídica que reviste.

Referencias

- Adorno, Theodor. «¿Capitalismo tardío o sociedad industrial? Conferencia inaugural del XVI Congreso de Sociólogos Alemanes». *Obra completa 8. Escritos sociológicos 1*, Theodor Adorno. Akal, 2004, pp. 330-344.
- . *Dialéctica negativa. Obra completa 6*. Akal, 2005.
- . *Filosofía y sociología*. Eterna Cadencia, 2015.
- . *Introducción a la dialéctica*. Eterna cadencia, 2013.
- . «Introducción a *La disputa del positivismo en la sociología alemana*». *Obra completa 8. Escritos sociológicos 1*, Theodor Adorno. Akal, 2004, pp. 260-329.
- . *Introducción a la sociología*. Gedisa, 2008.
- . *Obra completa 8. Escritos sociológicos 1*. Akal, 2004.
- . *Philosophical Elements of a Theory of Society*. Polity Press, 2019.
- . «Sobre la situación actual de la filosofía alemana». *Obra completa 8. Escritos sociológicos 1*, Theodor Adorno. Akal, 2004, pp. 466-500.
- . «Sociedad». *Obra completa 8. Escritos sociológicos 1*, Theodor Adorno. Akal, 2004, pp. 9-18.
- . «Sociología e investigación empírica». *Obra completa 8. Escritos sociológicos 1*, Theodor Adorno. Akal, 2004, pp. 183-201.
- . *Teoría estética. Obra completa 7*. Akal, 2005.
- . «Theodor W. Adorno sobre Marx y los conceptos fundamentales de la teoría sociológica. A partir de los apuntes del seminario del semestre de verano de 1962». *Constelaciones*, n° 8/9, 2017, pp. 419-430.
- Backhaus, Hans-Georg. *Dialektik der Wertform. Untersuchungen zur Marxschen Ökonomiekritik*. Ça ira, 1997.
- . «Entre la filosofía y la ciencia: la economía social marxiana como teoría crítica». *Marxismo abierto. Una visión europea y latinoamericana*, coords. A. C. Dinerstein, A. García Vela, E. González y J. Holloway, prefacio de W. Bonefeld. Herramienta ICsyH-BUAP, 2007, pp. 77-120.
- . «Materialen zur Rekonstruktion der Marxschen Werttheorie». *Dialektik der Wertform. Untersuchungen zur Marxschen Ökonomiekritik*, Hans-Georg Backhaus. Ça ira, 1997, pp. 67-93.
- . «Zur Dialektik der Wertform». *Dialektik der Wertform. Untersuchungen zur Marxschen Ökonomiekritik*, Hans-Georg Backhaus. Ça ira, 1997, pp. 41-66.
- . «Zuvor: Die Anfänge der neuen Marx-Lektüre». *Dialektik der Wertform. Untersuchungen zur Marxschen Ökonomiekritik*, Hans-Georg Backhaus. Ça ira, 1997, pp. 9-40.
- Bellofiori, Riccardo y Tomasso Redolfi Riva. «The *Neue Marx-Lektüre*. Putting the Critique of Political Economy back into the Critique of Society». *Radical Philosophy*, n° 189, 2015, pp. 24-36.
- Benzer, Matthias. *The Sociology of Adorno*. Cambridge University Press, 2011.

- Bilharinho Naves, Márcio. *Marxismo e direito. Um estudo sobre Pashukanis*. Boitempo, 2008.
- Bobka, Nico y Dirk Braunstein. «Adorno and the Critique of Political Economy». *Adorno y Marx. Negative Dialectics and the Critique of Political Economy*, ed. Werner Bonefeld y Chris O’Kane. Bloomsbury, 2022, pp. 35-54.
- Bonefeld, Werner. «Economic Objectivity and Negative Dialectics: on Class and Struggle». *Adorno and Marx. Negative Dialectics and the Critique of Political Economy*, ed. Werner Bonefeld y Chris O’Kane. Bloomsbury, 2022, pp. 99-120.
- . «Negative Dialectics and the Critique of Economic Objectivity». *History of the Human Sciences*, vol. 29, nº 2, 2016, pp. 60-76.
- Bonefeld, Werner y Chris O’Kane, editores. *Adorno and Marx. Negative Dialectics and the Critique of Political Economy*. Bloomsbury, 2022.
- Bonnet, Alberto. «Acerca de la relación entre las derivaciones de las formas jurídica y política». *I Seminário latino-americano de debate sobre a derivação do Estado*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 16 al 20 de septiembre de 2024.
- . «Adorno en su laberinto: entre la crítica de la economía política de Marx y la concepción del capitalismo de Estado de Pollock». *Teoría crítica. Planteamientos, desplazamientos, tensiones*, ed. Dinora Hernández López y Hermann Amaya Velasco. Editorial de la Universidad de Guadalajara, 2023, pp. 65-93.
- . «John Holloway y la dialéctica de la revolución». *Revolución, crítica y emancipación. Debates sobre el pensamiento político de John Holloway*, ed. Alfonso García Vela y Alberto Bonnet. ICSyH-BUAP/IESAC-UNQ, 2023, pp. 167-190.
- Braunstein, Dirk. *Adorno’s Critique of Political Economy*. Brill, 2023.
- Breuer, Stefan. *Kritische Theorie: Schlüsselbegriffe, Kontroversen, Grenzen*. Mohr Siebeck, 2016.
- Brick, Barbara y Moishe Postone. «Friedrich Pollock and the “Primacy of the Political”: A Critical Reexamination». *International Journal of Politics*, vol. 6, nº 3, 1976, pp. 3-28.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia, 2011.
- Demirović, Alex. *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*. Suhrkamp, 1998.
- Elbe, Ingo. *Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*. Akademie Verlag, 2010.
- Engels, Friedrich. *Anti-Dühring. La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring*. Cartago, 1975.
- Gangl, Manfred. «The Controversy over Friedrich Pollock’s State Capitalism». *History of the Human Sciences*, vol. 29, nº 2, 2016, pp. 23-41.
- Giaretto, Mariana y Alberto Bonnet, editores. *Marxismo y derecho. A un siglo de la Teoría general de Pashukanis*. Prometeo, 2024.
- Gruber, Alex y Tobias Ofenbauer. «Der Wert des Souveräns Zur Staatskritik von Eugen Pashukanis». Introducción a *Allgemeine Rechtslehre und Marxismus. Versuch einer Kritik der juristischen Grundbegriffe*, Eugen Pashukanis. Ça ira, 2003, pp. 5-23.

- Habermas, Jürgen. *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus, 1975.
- Hanloser, Gerhardt y Karl Reitter. *Der bewegte Marx: Eine einführende Kritik des Zirkulationsmarxismus*. Unrast, 2008.
- Harms, Andreas. «La forma mercancía y la forma jurídica». *Marxismo y derecho. A un siglo de la Teoría general de Pashukanis*, ed. Mariana Giarretto y Alberto Bonnet. Prometeo, 2024.
- Heinrich, Michael. *Crítica de la economía política. Una introducción a El capital de Marx*. Escolar y Mayo, Madrid.
- Held, David. *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. Polity Press, 1980.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, 1998.
- Jay, Martin. *Adorno*. Siglo XXI, 1988.
- . *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Taurus, 1974.
- Kellner, David. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*. Polity Press, 1989.
- Klauda, Georg. «Von der Arbeiterbewegung zur Kritischen Theorie. Zur Urgeschichte des Marxismus ohne Klassen». *Karl Marx: Philosoph der Befreiung oder Theoretiker des Kapitals? Zur Kritik der «Neuen Marx-Lektüre»*, ed. Karl Reitter. Mandelbaum, 2015, pp. 86-118.
- Kubota, Ken. «Die dialektische Darstellung des allgemeinen Begriffs des Kapitals im Lichte der Philosophie Hegels». *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge*, 2009, pp. 199-224.
- Lenhard, Philipp. «“In den Marxchen Begriffen stimmt etwas nicht”: Friedrich Pollock und der Anfang der Kritischen Theorie». *Sans Phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, n° 5, 2014, pp. 5-16.
- . «Introdução: As análises de Friedrich Pollock do nacional-socialismo». *Friedrich Pollock. Crise e transformação estrutural do capitalismo: artigos na Revista do Instituto de Pesquisa Social 1932-1941*, ed. Amaro Fleck y Luiz de Caux. Nefipo, 2019, pp. 8-34.
- Marramao, Giacomo. «Political Economy and Critical Theory». *Telos*, n° 24, 1975, pp. 56-80.
- Marx, Karl. *Crítica del Programa de Gotha*. Anteo, 1973.
- . *El capital. Crítica de la economía política*. Siglo XXI, 1990.
- McConnell, Lee. «Opportunity and Impasse: Social Change and the Limits of International Legal Strategy». *International Theory*, vol. 14, n° 1, 2020, pp. 25-56.
- Mortari Barreira, César. «A “nova leitura” de Marx: um mapeamento de suas premissas e desenvolvimentos». *Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política*, n° 63, 2022, pp. 10-40.
- Neumann, Franz. *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo*. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- O’ Kane, Chris. «The Critique of Real Abstraction: From the Critical Theory of Society to the Critique of Political Economy and Back Again». *Marx and contemporary*

- critical theory. The philosophy of real abstraction*, eds. Antonio Oliva et al. Palgrave Macmillan, 2020, pp. 265-288.
- Pashukanis, Evgeny. *La teoría general del derecho y el marxismo*. Grijalbo, 1976.
- Pollock, Friedrich. «Capitalismo de Estado: sus posibilidades y limitaciones». *Sobre el capitalismo de Estado*, Friedrich Pollock. Ennegativo, 2019, pp. 45-88.
- . «¿Es el nacionalsocialismo un nuevo orden?». *Sobre el capitalismo de Estado*, Friedrich Pollock. Ennegativo, 2019, pp. 89-114.
- . *Sobre el capitalismo de Estado*. Ennegativo, 2019.
- Postone, Moishe. «Critical Theory and the Twentieth Century». *History and heteronomy. Critical essays*, Moishe Postone. The University of Tokyo Center for Philosophy, 2009, pp. 49-62.
- . «Critique, State, and Economy». *The Cambridge companion to Critical Theory*, ed. Fred Rush. Cambridge University Press, 2004, pp. 165-193.
- . *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Marcial Pons, 2006.
- Reichelt, Helmut. «Marx's Critique of Economic Categories: Reflections on the Problem of Validity in the Dialectical Method of Presentation in *Capital*». *Historical Materialism*, nº 15, 2007, pp. 3-52.
- . «Social Reality as Appearance: Some Notes on Marx's Conception of Reality». *Human Dignity. Social Autonomy and the Critique of Capitalism*, ed. Werner Bonefeld y Kosmas Psychopedis. Ashgate, 2005, pp. 31-68.
- . «Un Marx para nuestro tiempo: entrevista a Helmut Reichelt». *Tabula Rasa*, nº 48, 2023, pp. 217-228.
- . *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx*. Europäische Verlagsanstalt, 1970.
- Ritsert, Jürgen. «Ein zu recht abgewertetes Thema der kritischen Theorie?». *Kein Staat zu machen. Zur Kritik der Sozialwissenschaften*, ed. Christof Görg y Roland Roth. Westfälisches Dampfboot, 1998, pp. 324-348.
- Rolf, Johannes. «Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie». *Soziologie im Spätkapitalismus: Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, ed. Gerhard Schweppenhäuser. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, pp. 41-67.
- Rose, Gillian. *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Verso, 2015.
- Schweppenhäuser, Gerhard. *Theodor W. Adorno: An Introduction*. Duke University Press, 2009.
- Sohn-Rethel, Alfred. *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Epistemologie der abendländischen Geschichte*. VCH Acta Humaniora, 1989.
- Ten Brink, Tobias. «Economic Analysis in Critical Theory. The Impact of Friedrich Pollock's State Capitalism Concept». *Constellations*, vol. 22, nº 3, 2015, pp. 333-340.
- Wiggershaus, Rolf. *La Escuela de Frankfurt*. Universidad Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2010.

Dialéctica negativa: la transformación de la teoría crítica de la sociedad

Negative Dialectics: The Transformation of the Critical Theory of Society

Alfonso García Vela
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSyH-BUAP)
galileo.vela@correo.buap.mx

Enviado: 29 agosto 2024 | **Aceptado:** 26 septiembre 2024

Resumen

En *Dialéctica negativa*, Adorno justifica históricamente la necesidad de que la teoría crítica de la sociedad adopte la forma de filosofía. Esta transformación representa un cambio profundo desde la tradición marxista y tiene gran trascendencia para el desarrollo de la teoría crítica en el presente. Este artículo busca clarificar los argumentos sociohistóricos que llevan a Adorno a redirigir el pensamiento crítico hacia la filosofía, sustentados en una crítica inmanente a la teoría de Marx y a la filosofía de la identidad de Hegel. Se examina la importancia de la crítica inmanente para la Escuela de Frankfurt, enfocándose en aspectos esenciales para comprender su desarrollo y significado. Este análisis establece las bases para abordar la tesis de Adorno sobre la necesidad histórica de la filosofía en la formulación de una dialéctica negativa. Finalmente, se aborda la disyuntiva que surge al confrontar la teoría crítica de Adorno con la de Moishe Postone: si se debe concebir la teoría crítica como una teoría social o como una filosofía dialéctica negativa. El objetivo es ofrecer una respuesta a esta cuestión.

Palabras clave: Dialéctica negativa, teoría crítica, filosofía, crítica inmanente, Moishe Postone.

Abstract

In *Negative Dialectics*, Adorno justifies the historical need for critical theory to adopt the form of philosophy, marking a significant shift from the Marxist tradition with important implications today. This article clarifies the sociohistorical arguments that led Adorno to redirect critical thought toward philosophy through an immanent critique of Marx and Hegel. It examines the importance of immanent critique for the Frankfurt School, focusing on essential aspects for understanding its development. This sets the stage to address Adorno's thesis on the necessity of philosophy in formulating a negative dialectic. Finally, it discusses the dilemma when comparing Adorno's critical theory with that of Moishe Postone: should critical theory be conceived as social theory or as negative dialectical philosophy? The aim is to answer this question.

Keywords: Negative dialectics, critical theory, philosophy, immanent critique, Moishe Postone.

Introducción

En su libro más importante, *Dialéctica negativa*, Adorno justifica históricamente la necesidad de que la teoría crítica de la sociedad asuma la forma de filosofía. Esta es una transformación profunda, de gran trascendencia para el desarrollo de la teoría crítica de la sociedad. Adorno sostiene que frente a los acontecimientos históricos universales de los siglos XIX y XX, donde Auschwitz representa la culminación de la barbarie, solo un pensamiento filosófico de carácter dialéctico negativo puede resistir y trascender críticamente al mundo contemporáneo.

Esta transformación surge de la tesis de Adorno según la cual «el pensamiento es afectado en lo más íntimo por la historia real» (*Lecciones* 126). Esta tesis fue influenciada por la crítica de Benjamin al concepto de verdad atemporal. Para Benjamin, era necesario apartarse decididamente de este concepto, ya que la verdad está intrínsecamente ligada a un núcleo temporal. Esta idea de verdad tuvo un profundo impacto sobre la teoría crítica de Adorno.

Para Adorno la crítica de la sociedad y la trayectoria que había seguido hasta el momento debían sufrir un cambio trascendental, no únicamente producido por las transformaciones históricas, sociales y culturales del capitalismo, sino que las causas fundamentales de este cambio eran las catástrofes sociales del siglo XX y el fracaso en la transformación del mundo. Según Adorno, tras los campos de concentración, la bomba nuclear y el hecho de que la revolución soviética se convirtió en una forma de dominación administrada, la teoría crítica no podía continuar como si nada hubiera sucedido; es decir, históricamente indiferente.

En este contexto histórico, la situación del pensamiento era la siguiente: históricamente se ha producido una renovada necesidad de la filosofía y, a la vez, la filosofía se ha vuelto problemática. Por lo tanto, como lo veremos, «la filosofía está obligada a criticarse a sí misma sin contemplaciones» (Adorno, *Dialéctica* 15). El centro de esta crítica fue el sistema hegeliano como teoría de la identidad que, para Adorno, representa tanto la cúspide como la crisis de la filosofía moderna.

Desde la tradición marxista, la idea de una actualidad de la filosofía puede considerarse, por una parte, un retroceso en el pensamiento. De acuerdo con esta tradición, la filosofía había sido superada en la transición del pensamiento de Hegel a Marx. La teoría de Marx tenía un orden de verdad distinto al filosófico, no susceptible de ser comprendida en términos filosóficos, sino que sociales y económicos (Marcuse). La negación de la filosofía que representó la teoría de Marx, tanto en términos teóricos como prácticos, se consideró un avance revolucionario en el pensamiento y la constitución de una ciencia distinta que desafiaba a la sociedad burguesa. Por otra parte, la idea de la actualidad la filosofía puede llevar a una recaída en la contemplación filosófica que Marx ya había criticado en las tesis sobre Feuerbach.

Dialéctica negativa abre con una idea disruptiva con la tradición: la filosofía, que pareció obsoleta, sigue con vida porque se dejó pasar el momento de su realización.

Para Adorno, dicha actualidad reside en el hecho de que el mundo no fue transformado, no aconteció en la práctica la superación de la filosofía que, según Marx (*De la crítica*), debía realizar el proletariado como sujeto de la historia. Por lo tanto, una de las tareas presentes de la teoría crítica de la sociedad, como filosofía negativa históricamente necesaria, es tomar conciencia de por qué el mundo no se transformó.

No obstante, Adorno (*Lecciones* 106) no renuncia a la emancipación, su «intención sigue siendo la transformación» social y su teoría intenta evitar una recaída en la contemplación filosófica con una autorreflexión radical de la relación entre teoría y praxis; relación que no puede entenderse de manera fija, sino que como un proceso histórico.

Para alcanzar una filosofía dialéctica negativa, Adorno realizó una crítica inmanente a la filosofía de la identidad de Hegel y a la teoría de Marx, esta forma de crítica desempeñó un papel crucial para él y los integrantes de la Escuela de Frankfurt. La crítica inmanente tiene sus orígenes en la filosofía clásica alemana y le otorga una importancia particular a la dimensión histórica de la verdad. Marx practicó esta forma de crítica en *El capital* y en el pensamiento de Adorno adquiere una singularidad propia, temas que serán abordados en el presente artículo.

Asimismo, veremos que si se acepta la tesis adorniana sobre la actualidad de la filosofía, derivada de su crítica inmanente tanto a la teoría de Marx como a la filosofía de Hegel, surgen ciertos dilemas epistemológicos, en particular, respecto a la reinterpretación de la *Crítica de la economía política* que ha realizado Postone. Reflexionar sobre estos dilemas es central para este artículo; además, busco clarificar los argumentos sociohistóricos que llevan a Adorno a trazar el camino que reconduce el pensamiento crítico a la filosofía o lo que él comprende como «la toma de conciencia de esta renovada necesidad de la filosofía» (Adorno, *Lecciones* 102).

Después de Adorno, la variante de la teoría crítica que elaboró Habermas en la *Teoría de la acción comunicativa* le dio un papel preponderante a la filosofía, pero discrepa en cuanto a su naturaleza. Para Habermas, la filosofía es ontología, no dialéctica negativa; incluso si con Heidegger la ontología no estaba en las mejores circunstancias históricas. En cambio, la dialéctica negativa buscó ser, desde su esencia, una ruptura radical con el fascismo. Se podría decir que Habermas intentó dotar de fundamentos a la filosofía del presente, en lugar de justificarla históricamente como lo hizo Adorno. Además, este último intentó desarrollar un concepto de filosofía que se «contraponga del modo más extremo» a una filosofía entendida como ciencia de los fundamentos (Adorno, *Lecciones* 127).

Según Habermas, entender la teoría crítica en términos de dialéctica negativa conduce a aporías en el pensamiento y a la impotencia práctica. Aunque Habermas problematiza la noción de dialéctica negativa, su enfoque se desarrolla como una filosofía social con carácter ontológico orientada a elaborar una teoría normativa de la sociedad que busca el cambio del ser a través del deber ser. El núcleo de esta perspectiva radica en las ideas regulativas. En última instancia, se trata de una filosofía moral que, en términos políticos, deriva en una teoría de la democracia liberal que, a mi modo

de ver, ha llevado a la integración de la teoría crítica dentro de la sociedad. Esto significa que se ha socavado el potencial disruptivo de la teoría crítica clásica, así como su carácter no reconciliado con la sociedad capitalista. Mientras que Adorno, como veremos, profundiza este carácter no reconciliado en *Dialéctica negativa*.

La influencia de Habermas en los desarrollos contemporáneos de la teoría crítica que han asumido un enfoque ontológico y normativo es muy relevante. Considerando los matices teóricos y políticos, dicho enfoque de la teoría crítica ha sido continuado por autores y autoras como Axel Honneth (*Disrespect*), Albrecht Wellmer, Rahel Jaeggi, Thomas McCarthy, Seyla Benhabib y Hartmut Rosa, entre otros.

Más aún, autores como Honneth (*Patologías; The Pathologies*) identifican una intención normativa implícita en la filosofía clásica alemana, incluso en la teoría de Marx, así como en el pensamiento de Adorno y Horkheimer, lo que resulta notable si se analizara en términos de una necesidad regulativa o moral, necesidad socialmente constituida de esta variante de la teoría crítica; aquí no nos detendremos a discutir este punto. Asimismo, en la introducción del libro *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik*, Honneth y Menke plantean la actualidad de *Dialéctica negativa* en términos de un presente desorientado que necesita orientarse a través de un modelo clásico de pensamiento crítico con intención normativa, según dichos autores.

Mi discusión sobre *Dialéctica negativa* y la actualidad de la filosofía no se inscribe dentro de una teoría crítica normativa. Parte de los intentos por renovar teórica y políticamente la obra de Marx, en específico su obra más importante, *El capital*. Esto con el objetivo de actualizar el potencial emancipador de la crítica radical del capitalismo de Marx y de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. En este artículo la discusión se enfoca en la lectura de *El capital* de Moishe Postone (*Tiempo*); dicho autor no únicamente buscó una reinterpretación de la teoría madura de Marx que fuera adecuada a las transformaciones históricas de los últimos cincuenta años, sino que, además, buscó superar críticamente algunos de los dilemas teóricos de la Escuela de Frankfurt.

No obstante, considero que la idea de teoría crítica que resulta de la lectura postoniana de Marx entra en conflicto con aspectos esenciales de *Dialéctica negativa* como la tesis de la renovada necesidad de la filosofía y la no-identidad entre concepto y realidad. Esta dificultad teórica es considerable, especialmente si se piensa que una filosofía dialéctica negativa en el presente debe abrirse a una crítica del capitalismo que dé cuenta de la crisis actual del proceso de valorización a escala global. Esta crisis es uno de los puntos más significativos de la interpretación de Postone de la *Crítica de la economía política*.

Es sabido que tanto Postone como Robert Kurz (*La sustancia*) abordaron la crisis de la valorización en que nos encontramos inmersos: el primero a través de su teoría del anacronismo del valor y el segundo mediante su teoría de la desustancialización del capital. Sin embargo, la teoría de Postone pone un especial énfasis en el potencial del carácter contradictorio de la sociedad para superar el valor como forma de mediación

social y el trabajo como actividad socialmente necesaria. En otras palabras, su teoría está orientada a la transformación de la sociedad.

Por otro lado, sin pretender ofrecer un análisis crítico concluyente de la obra de Kurz, en su teoría de la desustancialización del capital las posibilidades de transformación son bastante sombrías, lo que vivimos es el colapso civilizatorio. Aunque es muy probable que el mundo se dirija hacia el colapso, desde mi punto de vista, la tarea de la teoría crítica no es duplicar la realidad, sino mostrar la contradicción dentro de ella. Duplicar la realidad implica consagrar el pensamiento a las tendencias destructivas de la sociedad, mientras que el pensamiento crítico debe desarrollarse en oposición a estas tendencias.

Algunos autores del *Marxismo abierto* como John Holloway, Werner Bonefeld y Sergio Tischler han intentado desarrollar sus planteamientos sobre una praxis emancipadora teniendo muy en cuenta *Dialéctica negativa*. Entre las nuevas interpretaciones de la obra de Marx, el *Marxismo abierto* quizá sea la interpretación que ha prestado mayor atención a la dialéctica de Adorno. El libro *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política* reúne sus principales planteamientos, con algunos de los cuales estoy en deuda; sin embargo, esto no será parte de la discusión en el presente artículo.¹ Por ahora, solo señalaré que la noción de subjetividad y lucha en el *Marxismo abierto* podría ser reconsiderada a la luz de la crítica del sujeto en términos psicoanalíticos que Adorno desarrolla en su teoría crítica.

En el siguiente apartado, examinaré la importancia de la filosofía y de la crítica inmanente para la Escuela de Frankfurt. Este análisis establecerá las bases para abordar la tesis de Adorno sobre necesidad histórica de la filosofía en la formulación de una dialéctica negativa, tema que desarrollaré en la tercera parte de este artículo. Finalmente, abordaré la disyuntiva que surge al confrontar las teorías críticas de Adorno y Postone² sobre si concebir a la teoría crítica como una teoría social o como una filosofía dialéctica negativa. Mi objetivo es buscar dar respuesta a esta cuestión.

La Escuela de Frankfurt: filosofía y crítica inmanente

Antes de *Dialéctica negativa* la filosofía indudablemente siempre tuvo un papel fundamental dentro de la Escuela de Frankfurt. Obras muy destacadas como *Dialéctica de la ilustración*, de Adorno y Horkheimer, y *Eros y civilización*, de Marcuse, incluyen la palabra filosofía en sus subtítulos: la primera, *Fragmentos filosóficos* y la segunda, *Una investigación filosófica sobre Freud*. El vínculo entre teoría social y filosofía se planteó

1 Para un análisis crítico de la relación entre la teoría de Adorno y el *Marxismo abierto*, véase García Vela.

2 Sobre los posibles vínculos entre el pensamiento de Adorno y Postone, véase Hernández Porras.

desde los inicios de la teoría crítica y continuó a lo largo de su desarrollo, pero es un vínculo complejo.

En la conferencia inaugural que Horkheimer («The State») impartió en 1931 en la Universidad de Frankfurt y que lleva el título de *El estado actual de la filosofía social y las tareas del Instituto de investigación social* (Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung),³ se planteó que en el Instituto se fomentaría una enseñanza que responda al reto de una ciencia social de orientación filosófica.

En el mismo año, Adorno (*Escritos*) pronunció su lección inaugural, lo que marcó el inicio de su carrera como profesor en el Instituto de Investigación Social. Su lección, titulada *Actualidad de la filosofía*, abordó la relevancia de la filosofía tras el fracaso de los grandes sistemas filosóficos. Para Adorno, no se trataba simplemente de cuestionar si la filosofía es obsoleta, sino de preguntarse si aún existe una adecuación entre las cuestiones filosóficas y la posibilidad de responderlas. Adorno sugiere que el resultado de la historia de la filosofía moderna podría ser la imposibilidad radical de responder a las preguntas filosóficas fundamentales. En *Dialéctica negativa* abordará nuevamente la actualidad y la crítica de la filosofía, pero desde un punto de vista diferente que, según mi perspectiva, es mucho más potente en términos históricos y sociales.

Se puede decir que la teoría crítica clásica no planteó una separación fija entre filosofía y teoría social. Adorno (*Introducción a la sociología* 17) fue especialmente enfático al respecto, se negó a «diferenciar estrictamente» la filosofía de la sociología. A principios de los años sesenta, el autor (*Filosofía*) vinculó ambas disciplinas a través del problema de la idea de verdad y la determinación social del conocimiento en general. Para él, tanto la filosofía como la sociología no pueden excluir estos problemas y en ellos reside su vínculo. Como veremos, en *Dialéctica negativa* ya no se desarrolla este vínculo, sino que la teoría crítica de la sociedad se convierte en filosofía.

Sin embargo, en *Teoría tradicional y teoría crítica*, texto fundacional de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer desarrolla la idea de teoría crítica ligada a la teoría de Marx. De este modo, concibe de manera más decisiva a la teoría crítica como teoría social, y la crítica es inmanente a la sociedad. Este último punto será relevante para nuestra posterior discusión sobre la idea de teoría crítica que desarrolló Postone en su principal obra, *Tiempo, trabajo y dominación social*. Para Postone la teoría crítica no es filosofía, sino teoría social, y la crítica es, efectivamente, inmanente. Sin embargo, no será a partir de *Dialéctica negativa* que desplegará su noción de crítica inmanente, será a partir de *El capital*. Además, *Teoría tradicional y teoría crítica* ocupa un lugar especial en su enfoque teórico, como se puede observar en su obra.

Ahora bien, para los integrantes de la Escuela de Frankfurt la crítica que tiene como objeto a la sociedad no fue simplemente una actividad donde se elaboran juicios

3 Para la traducción al español del título en alemán de la conferencia de Horkheimer («Die Gegenwärtige») me apoyé en las traducciones al inglés que se encuentran en Bronner y Kellner; y Benhabib, Bonss y McCole.

sobre lo social a partir de un conocimiento dado; y si este conocimiento se constituye como una teoría, ya tenemos ante nosotros una teoría crítica de la sociedad, es más complejo. Sobre la forma y el significado de la crítica compartieron una perspectiva teórica: la crítica de la sociedad, así como de sus formas de conocimiento y subjetividad, es una crítica inmanente.

Como ya he mencionado, Horkheimer desplegó esta forma de crítica en su ensayo clásico *Teoría tradicional y teoría crítica*, texto que marcó la forma y el significado de la crítica en el proyecto de la Escuela de Frankfurt. En términos generales, la crítica inmanente es una forma de crítica que no procede a partir de criterios externos a su objeto histórico y social. La crítica inmanente debe poder situar los criterios de la crítica en el objeto mismo, así como sus posibilidades de transformación.

La comprensión de la forma y el significado de la crítica para la Escuela de Frankfurt nos lleva a explorar en el desarrollo de una tradición profunda con una enorme potencia y riqueza teórica que presupone la idea de crítica en el pensamiento de Kant, Hegel y Marx. Este análisis es un tema muy amplio y teóricamente denso para abordar en una sección de un artículo. Así que me centraré ciertos puntos que considero esenciales para aproximarnos al concepto de crítica inmanente.

En la filosofía alemana de los siglos XVIII y XIX se reflexionó y debatió intensamente en torno a la razón. Estas reflexiones y debates son claves para comprender el surgimiento, el desarrollo y la relevancia de la idea de crítica en el pensamiento moderno. La reflexión sobre la razón fue, al mismo tiempo, un examen sobre el proceso de conocimiento o, en otros términos, una reflexión sobre cómo el pensamiento del sujeto se relaciona con el objeto pensado. Esto es lo que se conoce como teoría del conocimiento y fue el gran tema de la filosofía moderna.

La *Crítica de la razón pura* de Kant fue muy importante para la teoría del conocimiento y sienta las bases de la crítica inmanente. Esta obra es un examen de las estructuras, posibilidades y límites de la razón. Kant analiza la razón a través de la razón, no utiliza criterios externos para su análisis, los criterios que utiliza para evaluar la razón son inmanentes, pertenecen a la razón. La crítica que desarrolla Kant se puede comprender como un proceso de autorreflexión de la razón que pone límites a la razón. Dicho filósofo sitúa la autorreflexión en el centro de la noción de crítica, aspecto que será de gran relevancia para Hegel y Marx, así como para el posterior desarrollo de la teoría crítica de la sociedad. La crítica, en el enfoque kantiano, analizará las condiciones de posibilidad del conocimiento en general (Adorno, *La crítica*; McCarthy «Development»; De Boer).

Se sabe muy bien que Hegel (*Lectures on Logic*) cuestionó radicalmente la filosofía crítica de Kant; pero, al mismo tiempo, reconoció la revolución que provocó en el pensamiento filosófico y el papel tan relevante que jugó en todo su desarrollo posterior. El mismo Hegel buscó responder, en gran medida, a los desafíos de la filosofía crítica de Kant. No obstante, no se refirió a su filosofía con el término «crítica» y solo en un texto desarrolló explícitamente la idea de crítica: fue en una introducción que escribió

en colaboración con Schelling para la *Revista Crítica de Filosofía* (*Kritisches Journal der Philosophie*), donde este último era el principal editor. El texto al que me refiero se titula *Sobre la esencia de la crítica filosófica en general y su relación con el estado actual de la filosofía en particular*, y fue escrito en su mayoría por Hegel (de Boer; Di Giovanni y Harris).

En esta introducción, Hegel esboza los elementos que permiten hacer la distinción entre una crítica trascendente y una crítica inmanente, la diferencia entre ambas formas de crítica será de especial interés para Adorno (*Introducción a la dialéctica; Crítica; Terminología 2*). Según Hegel, la crítica es ante todo un enjuiciamiento objetivo, en cuanto que exige un criterio, para la crítica, independiente del que juzga y de aquellos a quien se dirige la crítica. El criterio debe provenir de la cosa misma, no ser externo a esta. Hegel se refiere a esta forma de crítica como filosófica y es la base de lo que Adorno reconocerá como crítica inmanente.

En el mismo texto, Hegel señala que la crítica no-filosófica es una forma de crítica que establece sus criterios de manera unilateral y externa al objeto, aquí encontramos el principio de la crítica trascendente; la que, según Adorno (*Introducción a la dialéctica; Terminología 2*), es un tipo de crítica que mide la realidad o lo que sea el caso según algún tipo de presuposición que no está en la cosa. Asimismo, Hegel comparte con Kant la idea de que cuando la razón se convierte en su propio objeto de análisis, esta tiene la posibilidad de conocerse a sí misma y los criterios para enjuiciar a la razón deben venir de la misma razón, no ser externos o ajenos a esta última.

En la *Fenomenología del espíritu* Hegel realiza una reflexión fenomenológica de la autoformación de la conciencia, en sus diferentes etapas históricas, sin presupuestos o posiciones extrínsecas a la conciencia. La conciencia, en su desarrollo, establece sus propios criterios inmanentes de verdad y compara esos criterios con el mundo fenoménico de la experiencia (McCarthy, *Marx's Critique*). Además, en la *Fenomenología*, Hegel despliega su reflexión sobre la conciencia en términos de una dialéctica entre sujeto y objeto, ya que para este filósofo las contradicciones se encuentran en todos los niveles de la realidad y la estructuran.

Según Adorno (*Introducción a la dialéctica*), un aspecto central de la dialéctica hegeliana es la relación entre concepto y objeto o, en otros términos, cómo el pensamiento del sujeto se relaciona con el objeto pensado, que es donde se muestra el proceder de la dialéctica frente a los conceptos, como una continua confrontación entre el concepto y su objeto de conocimiento; esta confrontación continua, este movimiento del concepto, es la crítica inmanente como teoría dialéctica del conocimiento.

La crítica dialéctica exige la crítica inmanente como una forma de reflexión que intenta dar cuenta de la constitución del objeto a través de sus contradicciones internas, sus posibilidades de cambio y pretende, como teoría dialéctica del conocimiento, la adecuación entre sujeto y objeto, entre pensamiento y ser, o entre concepto y objeto. En ese sentido, es una filosofía de la identidad cuyo programa, según Adorno (*Introducción a la dialéctica*), queda expresado en la tesis hegeliana: «lo verdadero es el todo»

(Hegel, *Hegel I* 307). La filosofía de la identidad de Hegel será el núcleo de la crítica en *Dialéctica negativa*.

El carácter de la crítica que Marx practicó a lo largo de su obra puede ser objeto de discusión. En los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* encontraremos una crítica antropológica que podría considerarse una crítica trascendente, y que pretende revelar una esencia humana anterior a la sociedad moderna, pero con el potencial de trascenderla. No obstante, tanto para Horkheimer (*Critical Theory*) como para Adorno (*Introducción a la dialéctica*) el pensamiento dialéctico de Marx se entiende como una crítica inmanente.

La discusión de Adorno sobre la crítica inmanente se centra en la dialéctica de Hegel, pero también despliega ideas importantes sobre esta forma de crítica en la teoría de Marx, en específico en *El capital*. Según Adorno, Marx confronta los conceptos inmanentes al sistema con la realidad que les corresponde, sin desarrollar una doctrina de la sociedad ideal para contraponerla a la sociedad capitalista:

cuando Marx critica la sociedad, lo hace midiéndola según lo que ella pretende ser a partir de sí misma, diciendo, por ejemplo: «esta sociedad pretende ser una sociedad de los intercambios [Tausch] libres y justos, pero queremos ver si cumple con esta pretensión propia» o «pretende ser una sociedad de sujetos libres y que hacen intercambios y que se presentan unos a otros como contratantes; nosotros queremos ver qué pasa con esta pretensión» (*Introducción a la dialéctica* 83).

La crítica de Marx a la idea de una sociedad libre y justa no utiliza criterios externos a la misma. Adorno señala que esta forma de crítica muestra que los conceptos de libertad y justicia no se han materializado en la realidad. Esto no implica que dichos conceptos se eliminen; por el contrario, la crítica inmanente los modifica al concretizarlos, haciendo que dejen de ser abstractos como inicialmente se presentaron. Para Adorno esto constituye un pensamiento crítico, es decir, un «pensamiento que mide a la cosa según ella misma, la confronta consigo misma y la hace seguir avanzando» (*Introducción a la dialéctica* 84).

Antes de pasar a la siguiente sección, donde abordaré la introducción a *Dialéctica negativa* junto con una de las tesis centrales del libro –que surge precisamente de una crítica inmanente a la teoría de Marx y a la filosofía de Hegel–, es importante señalar que entre las interpretaciones contemporáneas de la obra de Marx, Postone (*Tiempo*) mostró un especial interés por la crítica inmanente, y le otorgó una posición teóricamente destacada como forma de crítica en el análisis del capitalismo en la actualidad. Abordaré este punto en la conclusión de este artículo.

Para concluir este tema, otras lecturas de la obra de Marx han dado lugar a distintas formas de crítica. El *Marxismo abierto* propone un concepto de crítica *ad hominem* que sitúa al sujeto en el núcleo de la comprensión de la sociedad capitalista, argumentando que las posibilidades de transformación residen, en última instancia, en el propio sujeto, quien tiene el potencial de rebasar las formas sociales del capitalismo. Por otro lado,

la crítica del valor de Robert Kurz (*La sustancia*; «The Ontological Break») rechaza y cuestiona la crítica inmanente y plantea una crítica categorial que enfatiza una radicalidad histórica específica para la crítica del capitalismo.

Dialéctica negativa: la necesidad histórica de la filosofía

Al leer *Dialéctica negativa* se percibe rápidamente que se trata de un libro de gran complejidad. Más allá de la dificultad intelectual o del esfuerzo conceptual que exige la obra más importante de Adorno –y la forma última de su teoría crítica–, esta contiene una oscuridad significativa en sus párrafos, caracterizados por su densidad teórica e histórica, y una prosa discontinua.

La oscuridad a la cual me refiero no es una percepción subjetiva, para Adorno (*Dialéctica* 17; *Introducción a la dialéctica*; *Terminología* 1), la dialéctica negativa, como «conciencia consecuente de la no-identidad», no solo exige a la filosofía registrar la divergencia entre el pensamiento y la realidad, sino que también le demanda una forma de expresión inmanente a su idea. Es decir, una exposición que no descuide lo oscuro, que sea disonante con la noción clásica de filosofía como esfuerzo hacia la claridad última, idea que fue introducida por Descartes y seguida por el positivismo. *Dialéctica negativa* es la tentativa de construir plenamente la realidad, abriéndola a aquello que no se asimila a la claridad racional; en otras palabras, intenta ser la exposición de lo no-idéntico.

Un texto con estas características representa un enorme desafío para su interpretación. No obstante, Adorno, en sus *Lecciones sobre dialéctica negativa*, tiene un objetivo distinto al de su obra principal: desarrollar el programa de la dialéctica negativa con el fin de hacer «plausibles los pasos a través de los cuales se consume» (100). Así, estas lecciones contienen las reflexiones fundamentales y la estructura básica de la obra. Por tanto, este artículo busca interpretar aspectos esenciales de *Dialéctica negativa* tomando como punto de partida dichas lecciones. Además, es relevante agregar que lecciones de Adorno como *Introducción a la dialéctica*, *Ontología y dialéctica*, *Sobre la teoría de la historia y la libertad*, *Problemas sobre filosofía moral* y *Metaphysics: Concept and Problems (Metafísica: concepto y problemas)* son muy significativas para interpretar la versión última de la teoría crítica de Adorno.

A partir de lo anterior, analizaré los párrafos iniciales de la célebre introducción a *Dialéctica negativa*. Estos fragmentos son de mi particular interés porque sostienen una de las tesis centrales del libro: la renovada necesidad de la filosofía, tesis que surge de la crítica inmanente a la teoría de Marx y a la filosofía de Hegel.

La filosofía, que otrora pareció obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización. El juicio sumario de que meramente interpretaba el mundo, de que por resignación ante la realidad se atrofió también en sí, se convierte en derrotismo de la razón tras el fracaso de la transformación del

mundo. No ofrece lugar alguno desde el cual la teoría como tal pueda ser condenada por el anacronismo del que, después como antes, es sospechosa. Quizá la interpretación que prometía la transición a la práctica fue insuficiente. El instante del que dependía la crítica de la teoría no puede prolongarse teóricamente. Una praxis indefinidamente aplazada ya no es la instancia de apelación contra una especulación autosatisfecha, sino la mayoría de las veces el pretexto con el que los ejecutivos estrangulan por vano al pensamiento crítico del que una praxis transformadora habría menester. Tras haber roto la promesa de ser una con la realidad o de estar inmediatamente a punto de su producción, la filosofía está obligada a criticarse a sí misma sin contemplaciones (*Dialéctica* 15).

Dentro de la tradición marxista, he señalado que la teoría de Marx representó la negación de la filosofía, dejando poco o ningún espacio para ella en el pensamiento socialista. Adorno critica esta posición desde el inicio de *Dialéctica negativa* y en sus lecciones plantea que la posición que es posible considerar como el final de la filosofía en el pensamiento de Marx se encuentra en las *Tesis sobre Feuerbach*, donde la más conocida es la tesis once: «los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo» (Marx, *Antología* 108). Adorno se propone reinterpretar esta tesis en función de su contexto histórico.

Antes de continuar, es importante destacar que para Adorno la «interpretación es equivalente a crítica» y «no puede haber realmente interpretación sino como interpretación crítica», no «como interpretación afirmativa» (*Lecciones* 105 y 118). Sin interpretación crítica no hay praxis verdadera. Asimismo, ya lo he señalado, para Adorno, la crítica es inmanente en la medida en que confrontará los conceptos con sus objetos y, viceversa, los objetos con sus conceptos. Así, el camino que reconducirá la teoría crítica a la filosofía es el de la interpretación como crítica inmanente.

Según Adorno, la idea del final de la filosofía es el resultado de una exigencia implícita en la onceava tesis: que la filosofía se vuelva obsoleta una vez que sus ideales se hayan realizado. Una praxis transformadora que logre hacer realidad, sobre todo, el ideal filosófico de la libertad de la humanidad frente a las instituciones heterogéneas haría que la filosofía se vuelva superflua. La idea de la realización de la filosofía, que es también su final, se puede encontrar en otros textos de Marx como *De la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, donde se afirma que «la filosofía no puede realizarse sin la superación del proletariado» y que «el proletariado no puede superarse sin la realización de la filosofía» (55).

Adorno (*Lecciones* 104) señala que la realización de la filosofía es un «motivo muy esencial» en la tradición de la filosofía crítica, tradición a la que él mismo pertenece. Sin embargo, el punto a partir del cual la filosofía aparece como obsoleta se ha vuelto a su vez anticuado. ¿Qué significa lo anterior? Que para Adorno ya no es posible sostener la obsolescencia de la filosofía para una teoría crítica del presente. Por tanto, en sus *Lecciones sobre dialéctica negativa* se propuso deducir críticamente «la actualidad

de la filosofía del hecho de que su abolición ha fracasado» y este es el tema con el que introduce la obra: «la filosofía, que otrora pareció obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización» (Adorno, *Dialéctica* 15).

El punto de partida del argumento crítico de Adorno es la confrontación entre la teoría de Marx y el periodo alrededor del cual se escribieron las tesis, en la década de 1840. En específico, el periodo de 1848, una época revolucionaria en Europa que comenzó en Francia, en la primavera de ese año, con una insurrección obrera que tuvo lugar principalmente en París. Esta experiencia revolucionaria fue analizada por Marx en su conocida obra *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*. La Revolución obrera de 1848 constituyó un amplio movimiento político en toda Francia en favor de una República democrática y social, movimiento que fue continuamente reprimido y eliminado en 1851 durante el gobierno de Luis Napoleón (Sewell Jr., *Trabajo*).

En palabras de Adorno,

la transición que ha sido vista por Marx como, por así decirlo, inminente, a la vuelta de la próxima esquina, es decir, en el periodo de 1848, no se produjo. No se produjo el salto cualitativo a través del cual el mundo habría sido transformado. Y el proletariado no se constituyó como ese sujeto-objeto de la historia como el cual habría debido constituirse de acuerdo con la teoría de Marx (*Lecciones* 104).

El tema central que Adorno busca exponer es el fracaso de la teoría en lo más decisivo: la transición a la praxis. Según Adorno, el hecho de que esta transición no se haya producido y el mundo no haya sido transformado, incluso hasta el presente, justifica de manera inmanente que la filosofía no pueda ser considerada como superada u obsoleta, contrario a la idea de Marx.

Según Adorno, la teoría crítica no puede permanecer indiferente ante el hecho de que la transición a la praxis no ocurrió tal como Marx la pronosticó. Por lo tanto, no se puede congelar en el tiempo el instante de la transición ni continuar pensando, como lo hacía Marx, que la revolución es inminente. Esto no solo se debe a que, en la época de Marx, el mundo no pudo ser transformado, sino también a que, en el capitalismo avanzado, el proletariado se ha integrado a la sociedad burguesa y se han establecido enormes medios de poder físico y psicológico sobre los seres humanos, intensificando la integración social. Además, la Revolución rusa se convirtió en una forma de dominación administrada, y existe la posibilidad técnica de la autodestrucción nuclear de la humanidad.

Llegado este punto, considero que sería un error interpretar que *Dialéctica negativa* conduce a una teoría separada de la praxis, reduciéndola a una mera contemplación filosófica. El propósito de Adorno continúa siendo la transformación, pero en oposición a lo que él denominó como pseudoactividad, una forma de comportamiento ligada a la conciencia cosificada, que afecta la relación entre teoría y praxis. Una teoría dialéctica negativa, que pretende resistir a la cosificación y persigue una praxis verdadera, exige que el pensamiento rechace la indiferencia frente al curso de la historia, donde

la catástrofe ha sido la constante. Para Adorno (*Crítica; Dialéctica*), la frialdad, la indiferencia, la subjetividad burguesa y la catástrofe están profundamente vinculadas. La frialdad, entendida como indiferencia frente al destino de los demás, es el principio fundamental de la subjetividad burguesa. Sin esa frialdad, Auschwitz no habría sido posible, ni ninguna otra calamidad podría repetirse.

Adorno (*Lecciones* 112) señala que no existe ninguna dicotomía simple entre teoría y praxis, y hay un elemento básico pero crucial que orienta la filosofía hacia la praxis e impide que caiga en la mera contemplación: el hecho de que la filosofía no es «una construcción autónoma» que se sostiene por sí misma, sino que siempre se relaciona con algo objetivo y real, externo a ella y a sus pensamientos.

Desde este punto de vista, el tema central de la filosofía es la relación entre el pensamiento y aquello que no es pensamiento. De lo anterior se deriva la postura de Adorno sobre la relación entre teoría y praxis: «el propio acto de pensar sobre lo real es –por más que no sea aún consciente de sí mismo– un acto práctico» (*Lecciones* 113). En su texto *Notas marginales sobre teoría y praxis* lo planteó del siguiente modo: «el pensamiento es una actuación, la teoría es una figura de la praxis; la ideología de la pureza del pensamiento nos engaña sobre esto. El pensamiento tiene un carácter doble: es inmanente y riguroso, pero también es un modo de comportamiento real en medio de la realidad» (*Crítica* 677).

La primera parte de la introducción a *Dialéctica negativa* tiene como trasfondo la pregunta por la actualidad de la filosofía, una cuestión que Adorno intentó responder de diversos modos desde su juventud. En esta obra, la respuesta surge de la crítica inmanente a la teoría de Marx, enfocada en la onceava *Tesis sobre Feuerbach*. Adorno sostiene que la filosofía no ha quedado obsoleta, sino que, todo lo contrario, se mantiene con vida para la crítica de la sociedad. Este no es un tema menor, supone un giro significativo para la teoría crítica. Mientras que para Marx la crítica de la sociedad no podía ser realizada por la filosofía, Adorno reafirma su necesidad histórica para el presente, ya que sus ideales no se realizaron y el mundo no se transformó.

Si la filosofía se mantiene con vida, entonces, dialécticamente, Adorno sugiere que es la undécima tesis la que se ha vuelto obsoleta: «el juicio sumario de que meramente interpretaba el mundo, de que por resignación ante la realidad se atrofió también en sí, se convierte en derrotismo de la razón tras el fracaso de la transformación del mundo» (*Dialéctica* 15). Esto implica que existe la posibilidad de que la crítica social de Marx haya sido teóricamente insuficiente: «quizá la interpretación que prometía la transición a la práctica fue insuficiente» (15).⁴ Esto suscita en Adorno una suerte de reelaboración de la undécima tesis: «el mundo no fue transformado además porque fue demasiado poco interpretado» (*Lecciones* 125).

4 Adorno (*Lecciones*) también vincula la posible insuficiencia teórica de Marx con la reproducción del principio del dominio de la naturaleza en su teoría. En *Dialéctica de la ilustración*, Adorno, junto con Horkheimer, elaboró la crítica al principio del dominio de la naturaleza. Este tema, de gran complejidad, no será abordado en el presente artículo.

Así, la situación histórica en la que se encuentra Adorno exige que los pensamientos sean devueltos a la filosofía. No obstante, la filosofía no permanece simplemente viva y a salvo frente a los acontecimientos históricos: «tras haber roto la promesa de ser una con la realidad o de estar inmediatamente a punto de su producción, la filosofía está obligada a criticarse a sí misma sin contemplaciones» (*Dialéctica* 15). Tras este párrafo se encuentra la crítica a la filosofía de la identidad de Hegel, pero ¿por qué la filosofía de Hegel y no otra filosofía? Según Adorno (*Lecciones* 132; *Tres estudios*), esta representa la forma de pensamiento filosófico más elevada que se ha tenido hasta el momento, incluyendo su intento por «concebir precisamente lo no idéntico, aunque también identificándolo»; no obstante, no puede ser salvada.

La filosofía hegeliana no puede ser rescatada debido a su intento fallido de establecer una identidad entre pensamiento y realidad. Este intento ha fracasado irreversiblemente porque, según Adorno, si pensamiento y realidad fueran idénticos, significaría que el mundo tiene sentido, es decir, que es completamente racional.

Sin embargo, en un mundo donde catástrofes sociales como Auschwitz fueron posibles y donde persiste la amenaza de que tales eventos puedan repetirse bajo formas diferentes –como menciona Adorno (*Lecciones* 64) al referirse a «Vietnam», y hoy podemos mencionar a Palestina–, no es posible seguir afirmando que la realidad es racional o que tiene sentido. Esta afirmación resulta insostenible frente a una constitución social negativa o de sufrimiento universal.⁵

Además, después de la regresión histórica provocada por las catástrofes del siglo xx, la filosofía hegeliana también ha fracasado en lo más decisivo: en la transición a la praxis que su filosofía implica, ya que no se concretó la concepción de la historia de Hegel como una historia del progreso de la humanidad hacia la libertad (Adorno, *Sobre la teoría*).

Según Adorno (*Lecciones*), si se mide o crítica a la filosofía hegeliana de manera inmanente a partir de la tesis de la identidad entre pensamiento y realidad, esta se ve profundamente afectada por la experiencia histórica de su disociación o por la ruptura del sentido del mundo. En otras palabras, la identidad entre pensamiento y realidad queda inevitablemente fracturada por la experiencia histórica de las catástrofes sociales, especialmente por Auschwitz. La filosofía no puede permanecer indiferente ante esta disociación; un pensamiento que no se preocupe por el curso del mundo con el que pretende ser idéntico, sería dogmático y carecería de validez.

Así pues, para Adorno (*Lecciones*), el problema central de la crítica filosófica contemporánea radica en la falsedad de la identidad entre pensamiento y realidad. Esto es crucial para él, ya que la dialéctica, que es la esencia de la filosofía hegeliana, se relaciona con la estructura misma del pensamiento; por lo tanto, busca transformar la dialéctica positiva en una forma que no sea indiferente al curso de la historia.

5 La relación entre la teoría crítica de Adorno y el sufrimiento universal ha sido especialmente tratada por José Antonio Zamora y por Jordi Maiso. La concepción adorniana del sufrimiento desempeña un papel fundamental en la interpretación de la teoría de la crítica de Adorno que realizan estos autores. Aunque mi interpretación tiene otra perspectiva, considero que los enfoques de Zamora y Maiso iluminan aspectos centrales de la obra de Adorno.

La crítica immanente de la filosofía hegeliana no abandona la dialéctica, sino que la reformula como una dialéctica negativa: «una dialéctica no de la identidad sino de la no identidad» (Adorno, *Lecciones* 31). El punto de partida de la dialéctica negativa es, por tanto, la contradicción, entendida en un sentido doble: primero, el carácter contradictorio del concepto, es decir, la contradicción entre el concepto y la realidad o su no-identidad; y segundo, el carácter contradictorio de la realidad, específicamente una sociedad antagónica que se mantiene viva a través de sus propias contradicciones.

En otros términos, para Adorno, la contradicción es intrínseca tanto a la realidad como al conocimiento. Por tal motivo, la dialéctica negativa es, también, una teoría del conocimiento que modifica la relación del sujeto con el objeto al romper la apariencia de identidad entre ambos. Ahora bien, ¿cuál es la posición que Adorno da a su dialéctica negativa frente a la teoría crítica de la sociedad?:

Y querría anteponer aquí téticamente, de manera muy general, la afirmación de que la dialéctica negativa, de la que les he desarrollado los elementos y la idea, en lo esencial es lo mismo que una teoría crítica. Tendería a pensar que los dos términos, «teoría crítica» y «dialéctica negativa», designan lo mismo. Quizás, para ser exacto, con la única diferencia de que teoría crítica designa realmente solo el aspecto subjetivo del pensar, es decir, justamente la teoría, mientras que dialéctica negativa no solo indica este momento, sino asimismo la realidad concreta que es alcanzada por ella; es decir que el proceso no es solo un proceso del pensar sino –y esto es buen Hegel–, al mismo tiempo, un proceso en la cosa misma (*Lecciones* 65-66).

Para Adorno, la teoría crítica y su dialéctica negativa son esencialmente equivalentes, aunque con una distinción significativa: la teoría crítica expresa el aspecto subjetivo del pensamiento, mientras que la dialéctica negativa abarca tanto este aspecto como la realidad concreta a la que se refiere. Además, la dialéctica negativa no debe interpretarse como negación absoluta de la dialéctica hegeliana, sino como una negación determinada que preserva el significado del concepto de Hegel. Es decir, en lugar de ser solo una abstracción subjetiva extraída de la realidad, el concepto de Hegel también es algo objetivo, que ocurre en la cosa misma.

Para concluir, es crucial destacar un tema fundamental y muy complejo que surge de la reformulación de la teoría crítica como dialéctica negativa. Si esta última representa un intento por renovar la filosofía y, más aún, si Adorno buscó «una salvación de la metafísica» en su obra, como afirma en una carta a Gershom Scholem (*Correspondencia* 411); entonces, la teoría crítica ya no puede entenderse simplemente como teoría social o como teoría social con orientación filosófica, tal como se entendió en sus inicios. A partir de *Dialéctica negativa*, la teoría crítica se ha transformado en filosofía.

Si se acepta la tesis adorniana de la actualidad de la filosofía derivada de su intento de una crítica immanente a la teoría de Marx y a la filosofía de Hegel, esto implica que la teoría social ya no es capaz de realizar una crítica radical de la sociedad. Es la

filosofía en su forma dialéctica negativa la que puede asumir esta tarea. No obstante, el dilema epistemológico que conlleva la transformación de la teoría crítica en filosofía para nuestro presente es que una crítica radical del capitalismo requiere de una reinterpretación fundamental de la *Crítica de la economía política*. Los aportes de Postone en este sentido han potenciado significativamente la teoría marxista en el siglo XXI y han arrojado luz sobre aspectos cruciales de nuestra historia presente. Sin embargo, la teoría crítica que surge de la reinterpretación de Postone queda ligada a la teoría social y restablece la identidad entre concepto y realidad, lo que, desde un punto de vista dialéctico negativo, es imposible de sostener. Abordaré este dilema en la siguiente parte de este artículo.

Conclusión: ¿La teoría crítica como teoría social o como dialéctica negativa?

La obra principal de Postone, *Tiempo, trabajo y dominación social*, es una reinterpretación de la teoría de Marx con una notable profundidad y rigor teórico, es clave para actualizar el marxismo y reflexionar sobre las posibilidades de transformación radical de la sociedad en el siglo XXI. El objetivo de Postone es repensar la naturaleza fundamental de la sociedad capitalista y desarrollar una teoría crítica del capitalismo adecuada a su objeto: la realidad social del presente.

Las transformaciones históricas de las últimas décadas del siglo XX y la insuficiencia del marxismo tradicional para abordar dichas transformaciones constituyen el motivo esencial de su interpretación de *El capital*. Su objetivo es comprender la dinámica de la sociedad y la necesidad socialmente constituida que la impulsa: el proceso de valorización. En el núcleo de su crítica immanente se encuentra el develamiento de esta necesidad, que no solo configura una forma social de no-libertad, sino que, de manera contradictoria, también abre la posibilidad de otra forma de vida en la que el trabajo, específicamente capitalista, puede ser superado. Sin embargo, esta alternativa se ve obstaculizada por el mismo proceso que la genera.

Postone («La crisis» 61; *Tiempo*) denomina a esta dialéctica social *el anacronismo del valor*, que en términos muy generales significa que «las formas sociales subyacentes del capitalismo se convierten en anacrónicas sin dejar de resultar necesarias», este proceso contradictorio es parte de la compleja dinámica temporal del capitalismo. En la actual fase posfordista, la tendencia del valor hacia su anacronismo se ha acelerado considerablemente, lo que ha provocado una crisis ecológica sin precedentes, así como incrementos del trabajo superfluo. Estos temas son cruciales y tienen consecuencias políticas y sociales para la humanidad en su conjunto.

La obra de Postone muestra una profunda influencia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Este autor no solo buscó reinterpretar la *Crítica de la economía política*, sino que también desarrolló una forma de teoría crítica fundada en dicha

reinterpretación, con el propósito de superar lo que él llamó el giro pesimista de la teoría crítica. Antes de abordar el significado del giro pesimista de la teoría crítica, me gustaría destacar dos aspectos clave en su interpretación de la teoría crítica. Primero, concibe principalmente a la teoría crítica como una teoría social; segundo, considera que el desarrollo de dicha teoría está únicamente en función de las transformaciones históricas del capitalismo:

Quienes formularon el marco general de la Teoría crítica –Theodor W. Adorno, Marx Horkheimer, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock y otros vinculados al Institut für Sozialforschung de Frankfurt o a su revista, la Zeitschrift für Sozialforschung– buscaban desarrollar una crítica social fundamental adecuada a las transformadas condiciones del capitalismo postliberal (*Tiempo* 139).

Asimismo, en su texto titulado *Crítica, estado y economía: la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como teoría de la transformación histórica*, señala que:

podría decirse que la teoría crítica [...] es una de las más ricas y potentes tentativas de formulación de una teoría capaz de entender críticamente las transformaciones sociales, políticas, culturales y económicas de largo alcance [...] La teoría social adquiere especial relevancia durante los períodos de transformaciones estructurales profundas» (Postone, *Marx Reloaded* 101).

Es innegable que este enfoque esclarece aspectos fundamentales de la teoría crítica clásica. Sin embargo, oscurece otro aspecto esencial, la relación entre filosofía y teoría crítica, un vínculo de particular importancia para Adorno. *Dialéctica negativa* es la expresión más significativa de la relevancia histórica de la filosofía para la crítica de la sociedad.

Además, para Adorno, el desarrollo de la teoría crítica no depende únicamente de las transformaciones históricas del capitalismo; la teoría se ve profundamente afectada por las catástrofes sociales, incluido el fracaso en la transformación del mundo que, a mi parecer, es la catástrofe que da continuidad al curso del mundo. Desde esta perspectiva, la teoría crítica no es solo una teoría de la transformación histórica; es, ante todo, una teoría que busca abolir el sufrimiento sin sentido en el mundo.

Ahora bien, en cuanto al giro pesimista de la teoría crítica, Postone (*Tiempo*) sostiene que a finales de los años treinta se produce un cambio de enormes implicaciones teóricas y políticas para la teoría crítica de la sociedad. Los integrantes de la Escuela de Frankfurt eran conscientes de que el capitalismo es una forma de sociedad dinámica, es decir, su morfología se transforma. Con esta premisa, tanto Friedrich Pollock como Max Horkheimer buscaron analizar los cambios estructurales del capitalismo del siglo xx. Tras un riguroso y detallado análisis de la teoría del capitalismo postliberal de Pollock y su influencia en el pensamiento de Horkheimer, Postone concluye que los integrantes de la Escuela de Frankfurt llegaron a comprender el capitalismo postliberal como una sociedad unidimensional, totalmente administrada e integrada, sin ninguna posibilidad inmanente de emancipación social.

Por lo tanto, al perderse socialmente esta posibilidad, su teoría se vio forzada a adoptar un carácter pesimista. En otras palabras, el pesimismo de la Escuela de Frankfurt no fue contingente, sino necesario, como resultado del análisis de las transformaciones históricas del capitalismo y de la nueva estructura social que emergió de su morfología transformada. De ahí surge la caracterización de Postone del giro pesimista de la teoría crítica.

Asimismo, Postone sostiene que es insuficiente analizar el pesimismo de la teoría crítica solo en relación con su contexto histórico, el que abarca el fracaso de la revolución en Occidente, el desarrollo del estalinismo, la victoria del nacionalsocialismo, la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el carácter del capitalismo de posguerra. Aunque este contexto ayuda a comprender su pesimismo, no lo explica por completo. Para entender plenamente el giro pesimista, Postone considera necesario mostrar los supuestos teóricos fundamentales de la teoría crítica en torno a las categorías marxianas fundamentales, desde las cuales se interpretaron las transformaciones históricas del capitalismo.

La conclusión del análisis de Postone es que, aunque la teoría crítica cuestionó la comprensión tradicional del marxismo sobre las categorías de Marx y reveló los límites de esta perspectiva en relación con la emancipación humana, en última instancia, la teoría crítica permaneció ligada a la premisa fundamental del marxismo tradicional: la concepción del trabajo como una categoría transhistórica, en lugar de históricamente específica, como la concibió Marx en *El capital*. Esto llevó a que la crítica del capitalismo por parte de la Escuela de Frankfurt se realizara desde el punto de vista del trabajo como emancipatorio, sin cuestionar el trabajo en sí como específicamente capitalista y principio de la dominación social. En otras palabras, según Postone, la Escuela de Frankfurt, y en particular Horkheimer, mantuvo una visión positiva del trabajo.

No obstante, Postone señala que Horkheimer transforma su concepción del trabajo como emancipatorio en el contexto del capitalismo posliberal. En esta fase del capitalismo, el trabajo alcanza su pleno desarrollo, pero no se convierte en la fuente de la emancipación, como Horkheimer lo había anticipado. Por el contrario, el desarrollo del trabajo ha dado lugar a una sociedad más represiva, carente de contradicciones en su estructura. Así, el trabajo, que inicialmente fue el punto de partida de la crítica, se convierte en el fundamento de la dominación. Sin embargo, el trabajo no se entiende en el sentido que Marx lo desarrolla, es decir, como un trabajo con carácter dual y contradictorio, que es tanto abstracto como concreto, sino como trabajo general y transhistórico.

En resumen, para Horkheimer, el trabajo, entendido como general y transhistórico, no se mostró emancipador al alcanzar su pleno desarrollo en el siglo xx. Por tanto, no generó una contradicción intrínseca en la sociedad, lo que representó un duro golpe para la crítica inmanente que Horkheimer había practicado hasta entonces, fundada en las contradicciones estructurales de la sociedad. Según Postone, al perderse el fundamento socialmente inmanente para la emancipación, tanto el trabajo como la contradicción

social, Horkheimer y los demás integrantes de Escuela de Frankfurt abandonaron la crítica inmanente y adoptaron una forma de crítica que contrapone la realidad a sus ideales, es decir, una forma de crítica orientada a desenmascarar las ideologías.

Postone señala que la aparente superación de la contradicción estructural en la sociedad capitalista del siglo xx lleva a Horkheimer a introducir una disyunción para dejar sitio a otra realidad posible: establece la «diferencia entre concepto y realidad» (*Tiempo* 173). Como hemos visto, esta diferencia, en términos de no-identidad, constituye uno de los grandes temas de *Dialéctica negativa*. En otras palabras, la respuesta de Horkheimer frente una aparente sociedad unidimensional y la imposibilidad de desarrollar una crítica inmanente se resuelve introduciendo una ruptura en el nivel de la teoría del conocimiento, donde el concepto ya no corresponde a su objeto. Con esto, Horkheimer intenta preservar la posibilidad de emancipación, aunque débil, fuera del concepto.

Abandonar la suposición de que el conocimiento y la realidad pueden ser uno implica una renuncia a la plena cognoscibilidad del mundo, un problema que Postone detecta y busca resolver. Su tentativa de reestablecer la identidad entre concepto y realidad –es decir, restituir la plena cognoscibilidad del mundo que la teoría crítica clásica había abandonado– se realiza mediante una reinterpretación de las categorías fundamentales de *El capital*. Especialmente de la categoría de trabajo, que será comprendida como una categoría contradictoria e históricamente específica de la sociedad capitalista. Con ello, Postone busca volver a situar la contradicción en la base misma de la sociedad, en el contexto de un capitalismo transformado, superando al mismo tiempo el concepto de sociedad unidimensional que surgió del análisis de Pollock del capitalismo posliberal y que Horkheimer adoptó.

Según Postone, volver a situar la contradicción en la base misma de la sociedad abre la posibilidad de realizar una crítica inmanente, tal como Marx la desarrolló en *El capital*. La idea de que las relaciones sociales subyacentes en el capitalismo son contradictorias permite entender que la dinámica de la sociedad apunta más allá de sí misma. Esto implica que la sociedad capitalista tiene la posibilidad objetiva de ser transformada. Para Postone, la noción de contradicción en Marx indica que las posibilidades de transformación son inmanentes al tejido mismo de la sociedad, en lugar de estar situadas fuera del tejido social.

Con esta interpretación, se busca superar el supuesto giro pesimista de la teoría crítica y se restablece tácitamente la identidad entre concepto y realidad, situando la constitución de esta identidad en el carácter contradictorio de la actividad humana. Es decir, la unidad de concepto y realidad se fundamenta en la praxis contradictoria de la sociedad. Con este enfoque teórico, se suprime la no-identidad del concepto, se restablece la plena cognoscibilidad del mundo y ya no es necesario fundar una realidad históricamente posible en la no-identidad del conocimiento. Por estas razones, la idea de contradicción social es de enorme importancia teórica para Postone, una noción que, para él, Horkheimer y Pollock abandonaron.

Ahora bien, de la interpretación que Postone realiza de la obra madura de Marx surge una teoría crítica de la sociedad que presenta tres características fundamentales, que la distinguen de la interpretación dialéctica negativa de la teoría crítica. En primer lugar, la teoría crítica de Postone es una teoría social, no es una filosofía ni tiene la intención de justificar la necesidad histórica de la filosofía. En palabras de Postone, «lo que necesitamos, por tanto, es una teoría social que reconceptualice el núcleo central del capitalismo» (*Marx Reloaded* 37). Es una teoría social porque queda anclada a la teoría de Marx. Esto se debe a la segunda característica de su enfoque: su concepción de interpretación, que se asemeja a una exégesis.

En la teoría crítica de Postone, la noción de interpretación puede considerarse como una exégesis, un tema abordado por Sewell Jr. («Remembering»). Según este autor, la obra de Postone *Tiempo, trabajo y dominación social* se caracteriza por ser profundamente exegética. Conuerdo con Sewell Jr. en que el objetivo de Postone no es criticar a la teoría de Marx, sino revelar una verdad esencial de *El capital* a través de una lectura y argumentación minuciosa. Este enfoque se diferencia de la perspectiva de Adorno que sostiene que la «interpretación es crítica» (*Lecciones* 105), lo que le llevó a realizar una crítica inmanente a la teoría de Marx.

Si bien este artículo está influenciado por la idea de interpretación presente en la obra de Postone, también reconoce la perspectiva de Adorno que plantea un desafío de enorme complejidad para una interpretación contemporánea de la dialéctica negativa: realizar una crítica inmanente de la propia dialéctica negativa.

Por último, la teoría crítica de Postone establece la contradicción únicamente en términos de la estructura de la realidad social, no en el plano de la teoría del conocimiento que expresa esa realidad. El esfuerzo de Postone por desarrollar una teoría crítica que se adecue a su objeto, la sociedad capitalista, presupone la tesis de la identidad entre pensamiento y realidad. Adorno no formula su teoría crítica en términos de adecuación a su objeto, sino como una tentativa de construir plenamente la realidad, abriéndola a aquello que no se asimila a la claridad racional. Esto no significa una renuncia a la cognoscibilidad del mundo, significa que el concepto es, a la vez, menos y más que el objeto al que hace referencia. Para Adorno «el concepto, pues, en esa medida siempre queda rezagado frente a aquello que subsume [...] Pero, por otro lado, en un cierto sentido todo concepto es también más que aquello que es comprendido por él» (*Lecciones* 42).

Desde mi perspectiva, la crítica radical a la tesis de la identidad sigue vigente. Nuestra constelación histórica está vinculada a un nuevo género de barbarie que comenzó con Auschwitz, Adorno expresó esta constelación histórica en *Dialéctica negativa* y justificó la actualidad de la filosofía. Nuestra realidad social no solo se transforma, sino que también experimenta regresiones históricas en la forma de catástrofes sociales; catástrofes como la de Gaza impiden hoy afirmar que la realidad tiene sentido. Esta dinámica social, en cierta medida, se expresa en la teoría del anacronismo del valor que logra captar la dialéctica de la sociedad tanto como un movimiento hacia adelante como un movimiento regresivo.

La cuestión final es si es posible que una teoría crítica dialéctica negativa se abra a los aportes de la reinterpretación de Postone sin recaer en una teoría del conocimiento identitaria. Considero que tal posibilidad puede encontrarse en el concepto adorniano de contradicción, que tiene un sentido doble. Por un lado, el carácter contradictorio del concepto, y por otro, el carácter contradictorio de la realidad. La reinterpretación de Postone busca mostrar, a partir del trabajo específicamente capitalista, la no-identidad intrínseca a la sociedad moderna, la que constituye una totalidad contradictoria, no estable ni unitaria. Esta afinidad con la teoría de Adorno podría ser el punto de partida para una apertura de la dialéctica negativa a los aportes de Postone, una apertura que considero necesaria.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad*, vol. 1. Akal, 2008.
- . *Crítica de la cultura y sociedad*, vol. 2. Akal, 2009.
- . *Dialéctica negativa / La jerga de la autenticidad*. Akal, 2005.
- . *Escritos filosóficos Tempranos*. Akal, 2018.
- . *Filosofía y sociología*. 1ª ed. Eterna Cadencia, 2015.
- . *Introducción a la dialéctica*. 1ª ed. Eterna Cadencia, 2013.
- . *Introducción a la sociología*. Gedisa, 2008.
- . *La crítica de la razón pura de Kant*. 1ª ed. Las Cuarenta, 2015.
- . *Lecciones sobre Dialéctica negativa: fragmentos de las lecciones de 1965-1966*. 2ª ed. Eterna Cadencia, 2020.
- . *Methaphysics: Concept and Problems*. 1ª ed. Stanford University Press, 2001.
- . *Ontología y dialéctica. lecciones sobre la filosofía de Heidegger*. 1ª ed. Eterna Cadencia, 2017.
- . *Problemas de filosofía moral*. 1ª ed. Las Cuarenta, 2019.
- . *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento / Tres estudios sobre Hegel*. Obra Completa, editado por Rolf Tiedemann. Akal, 2012.
- . *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*. 1ª ed. Eterna Cadencia, 2019.
- . *Terminología filosófica*, vol. 1. Taurus, 1976.
- . *Terminología filosófica*, vol. 2. Taurus, 1977.
- Adorno, Theodor W. y Gershom Scholem. *Correspondencia 1939-1969*. 1ª ed. Eterna Cadencia, 2016.
- Benhabib, Seyla. *Critique, Norm, and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. Columbia University Press, 1986.
- Benhabib, Seyla, Wolfgang Bonss y John McCole, eds. *On Max Horkheimer: New Perspectives*. MIT Press, 1993.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Bonefeld, Werner. «Praxis y constitucionalidad: Notas sobre Adorno». *Negatividad y revolución: Theodor W. Adorno y la política*, editado por John Holloway, Fer-

- nando Matamoros y Sergio Tischler. Herramienta y Universidad Autónoma de Puebla, 2007, pp. 129-56.
- Bronner, Stephen y Douglas Kellner. *Critical Theory and Society: A Reader*. Routledge, 1989.
- De Boer, Karin. «Hegel's Conception of Immanent Critique: Its Sources, Extent and Limit». *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*, editado por Karin de Boer y Ruth Sonderegger. Palgrave Macmillan, 2012, pp. 83-100.
- Di Giovanni, George y H. S. Harris, eds. *Between Kant and Hegel: Texts in the Development of Post-Kantian Idealism*. Hackett Publishing Company, 2000.
- García Vela, Alfonso. «Holloway y Marcuse: los fundamentos de la subjetividad antagónica». *Revolución, crítica y emancipación. Debates sobre el pensamiento político de John Holloway*, editado por A. García Vela y A. Bonnet. BUAP, 2023, pp. 131-150.
- . «Objetividad y Teoría crítica. Debatiendo el Marxismo abierto». *Marxismo abierto. Contra un mundo que se cierra*, editado por A. C. Dinerstein, A. García Vela, E. González, y J. Holloway. Ediciones Herramienta y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023, pp. 87-106.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: I. racionalidad de la acción y racionalización social. Crítica de la razón funcionalista*. Trotta, 2023.
- Hegel, G. W. F. *Hegel I*. Gredos, 2016.
- . *Lectures on Logic*. Indiana University Press, 2008.
- Hegel, G. W. F. y F. W. J. Schelling. «On the Essence of Philosophical Criticism Generally, and Its Relationship to the Present State of Philosophy in Particular». *Between Kant and Hegel: Texts in the Development of Post-Kantian Idealism*, editado por George Di Giovanni y H. S. Harris. Hackett Publishing Company, 2000, pp. 272-91.
- Hernández Porras, Guillermo. «Diálogo silencioso: Adorno, Kurz, Postone». *Bajo el volcán. Revista del posgrado en sociología*. BUAP, vol. 2, n° 4, 2021, pp. 221-52. Doi: <https://doi.org/10.32399/ICSYH.bvbuap.2954-4300.2021.2.4.482>
- Holloway, J. «¿Por qué Adorno?». *Negatividad y revolución*, editado por J. Holloway, F. Matamoros y S. Tischler. BUAP y Ediciones Herramienta, 2007, pp. 11-16.
- Honneth, Axel. *Disrespect: The Normative Foundations of Critical Theory*. Polity Press, 2014.
- . *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*. Katz, 2009.
- . *The Pathologies of Individual Freedom: Hegel's Social Theory*. Princeton University Press, 2021.
- Honneth, Axel y Christoph Menke, eds. *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik*. Akademie Verlag, 2006.
- Horkheimer, Max. *Critical Theory: Selected Essays*. Continuum, 2002.
- . «Die Gegenwärtige Lage Der Sozialphilosophie Und Die Aufgaben Eines Instituts Für Sozialforschung». *Die Stiftungsuniversität Frankfurt Am Main: 1914-1932*, editado por Paul Kluge. Kramer, 1972.
- . *Teoría Crítica*. 1ª ed. Amorrortu, 2003.

- —. «The State of Contemporary Social Philosophy and the Tasks of an Institute for Social Research». *Critical Theory and Society. A Reader*, editado por Eric Stephen Bronner y Douglas Kellner. Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1989, pp. 25-36.
- Hoy, David Couzens y Thomas McCarthy. *Critical Theory*. 1ª ed. Blackwell, 1994.
- Jaeggi, Rahel y Robin Celikates. *Filosofía social: Una introducción*. Alianza Editorial, 2023.
- Jaeggi, Rahel y Tilo Wesche. *Was Ist Kritik?* Suhrkamp Verlag, 2013.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Taurus, 2021.
- Kurz, Robert. *La sustancia del capital*. Enclave de Libros, 2021.
- —. «The Ontological Break: Before the Beginning of a Different World History.» *Marxism and the Critique of Value*, editado por Neil Larsen et al. MCM Publishing, 2014, pp. 357-72.
- Maiso, Jordi. *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Siglo XXI, 2022.
- Marcuse, Herbert. *Razón y revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría social*. 1ª ed. Alianza Editorial, 2003.
- Marx, Karl. *Antología*. Siglo XXI, edición de Kindle, 2015.
- —. *De la crítica de la filosofía del derecho de Hegel (1843-1844)*. Gedisa, edición de Kindle, 2023.
- McCarthy, George. «Development of the Concept and Method of Critique in Kant, Hegel, and Marx». *Studies in Soviet Thought*, vol. 30, nº 1, 1985, pp. 15-38. <http://www.jstor.org/stable/20100023>
- —. *Marx' Critique of Science and Positivism: The Methodological Foundations of Political Economy*. Kluwer Academic Publishers, 1988.
- Postone, Moishe. «La crisis actual y el anacronismo del valor: una lectura marxista». *Sociología Histórica*, nº 9, 2019, pp. 43-62.
- —. *Marx reloaded. Repensar la teoría crítica del capitalismo*. 1ª ed. Traficantes de Sueños, 2007.
- —. *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Ediciones Jurídicas y Sociales/Marcial Pons, 2006.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. 1ª ed. Katz Editores, 2016.
- Sewell Jr., William H. «Remembering Moishe Postone». *Critical Historical Studies*, vol. 5, nº 2, 2018, pp. 155-64. Doi: <https://doi.org/10.1086/699682>
- —. *Trabajo y revolución en Francia*. Taurus, 1992.
- Tischler, Sergio. «Adorno: La cárcel conceptual del sujeto, el fetichismo político y la lucha de clases». *Negatividad y revolución*, editado por John Holloway, Fernando Matamoros y Sergio Tischler. Ediciones Herramienta y la Universidad Autónoma de Puebla, 2007, pp. 111-28.
- Wellmer, Albrecht. *The Persistence of Modernity: Aesthetics, Ethics and Postmodernism*. Polity Press, 2018.
- Zamora, José Antonio. *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Trotta, 2004.

Sobre el concepto de no-identidad en la *Dialéctica negativa* de Adorno

On the Concept of Non-Identity in Adorno's *Negative Dialectics*

Amaro Fleck
Universidade Federal de Minas Gerais
amarofleck@hotmail.com

Enviado: 5 septiembre 2024 | **Aceptado:** 14 octubre 2024

Resumen

El concepto de no-identidad es uno de los conceptos más enigmáticos de la obra *Dialéctica negativa* de Adorno. El autor utiliza el concepto tanto para referirse a la no-identidad entre el concepto y el objeto como crítica social, refiriéndose al hecho de que los conceptos son apariencias necesarias de una situación ilegítima, como para indicar la no-identidad entre concepto y objeto como crítica del conocimiento, mostrando que el objeto excede lo que su concepto puede abarcar. En el artículo defiendo la tesis de que este uso fluctuante se debe a una interpretación problemática de la teoría de la plusvalía de Marx, la cual permite a Adorno vincular la crítica de la ideología con la crítica del fetichismo. Esta interpretación es crucial para justificar la tesis del protoparentesco entre el principio de intercambio y el principio de identidad, trayendo consecuencias para el proyecto de unir la crítica social con la crítica del conocimiento.

Palabras clave: No-identidad, crítica de la ideología, dialéctica negativa.

Abstract

The concept of non-identity is one of the most enigmatic concepts in Adorno's work, *Negative Dialectics*. The author uses the concept both to refer to the non-identity between the concept and the object as social critique – indicating that concepts are necessary appearances of an illegitimate situation – and to indicate the non-identity between the concept and the object as a critique of knowledge, demonstrating that the object exceeds what its concept can encompass. In this article, I defend the thesis that this oscillating use arises from a problematic interpretation of Marx's theory of surplus value, which allows Adorno to link the critique of ideology with the critique of fetishism. This interpretation is crucial to justify the thesis of the proto kinship between the exchange principle and the identity principle, bringing consequences for the project of uniting social critique with the critique of knowledge.

Keywords: Non-identity, critique of ideology, negative dialectics.

En su ensayo «Sobre sujeto y objeto», Adorno afirma que la «crítica de la sociedad es crítica del conocimiento, y viceversa» («Zu Subjekt und Objekt» 748). Esta frase puede tomarse como una especie de premisa de la teoría expuesta en la *Dialéctica negativa*. Al fin y al cabo, a través de la tesis del protoparentesco entre el principio de intercambio y el principio de identidad, el pensador frankfurtiano sugiere que el desarrollo de la racionalidad moderna está amalgamado con la difusión del modo de producción capitalista.

No obstante, no está claro de qué manera la crítica del conocimiento se entrelaza con la crítica social (y viceversa). Los dos temas conviven lado a lado en la *Dialéctica negativa*, pero a menudo de forma tensa o conflictiva. Por un lado, Adorno realiza una crítica social basada en el modelo de la crítica de la ideología al mostrar que el discurso legitimador de las sociedades modernas no es idéntico a las situaciones allí vividas. Por otro lado, Adorno realiza una crítica del conocimiento moderno denunciando la violencia que el procedimiento de clasificación ejerce sobre los objetos que busca subsumir bajo sus conceptos. En ambos casos, el autor utiliza el concepto de no-identidad, pero de manera ambigua o fluctuante, haciendo uso de acepciones distintas. En el primero, para indicar la diferencia o la contradicción entre el concepto que legitima un determinado orden social y el propio orden social, de modo que el concepto es una apariencia socialmente necesaria del orden social. En el segundo, para resaltar los aspectos no-conceptuales del objeto aprehendido, de manera que la propia cosa excede el concepto que busca subsumirla.

En este artículo defiendo la tesis de que el uso ambiguo del concepto de no-identidad se deriva de una interpretación problemática de la teoría de la plusvalía de Marx, y que es precisamente esta interpretación problemática lo que permite el vínculo que Adorno establece entre los dos sentidos de la no-identidad: la no-identidad como crítica social (la crítica de la ideología) y la no-identidad como crítica del conocimiento (la crítica del fetichismo).¹ El presente artículo se divide en tres secciones: en la primera, presento la dialéctica negativa como un procedimiento de crítica de la ideología, destacando el aspecto de crítica social de dicho procedimiento; en la segunda, expongo la dialéctica negativa como un procedimiento de crítica del fetichismo, resaltando su carácter de crítica del conocimiento; en la última sección, analizo la tesis del protoparentesco entre el principio de intercambio y el principio de identidad, así como la lectura adorniana de la teoría de la plusvalía de Marx.

1 Daniel Pucciarelli destaca que el concepto de identidad (y, por consiguiente, también su par conceptual, la no-identidad) es la categoría que permite «la conexión inmanente entre la crítica del conocimiento y la crítica social»: «Por lo tanto, [la identidad] forma un concepto con el cual Adorno busca conectar diferentes constelaciones teóricas y que sirve fundamentalmente como un medio de interpretación interdisciplinaria. El concepto de identidad parece ser adecuado para esto precisamente debido a su complejidad. En este sentido, para Adorno, la identidad es la categoría fundamental con la cual una teoría crítica –cuya idea real incluye la conexión inmanente entre crítica del conocimiento y crítica social– puede articularse bajo condiciones poshegelianas; la crítica de la identidad o crítica del pensamiento identitario es su operación fundamental» (100-1).

I. Crítica de la ideología: la no-identidad como crítica social

Como ocurre con todos los conceptos, ideología es un término polisémico. Este concepto puede referirse a un conjunto de creencias y valores que forman una cosmovisión, una visión del mundo; este es el caso cuando se dice que el liberalismo o el socialismo son ideologías (quizás hoy este sea el sentido predominante). También puede referirse a una teoría desvinculada de la práctica social que pierde su objeto y, por ello, se torna estéril (este es el sentido que Marx emplea al criticar a los jóvenes hegelianos en *La ideología alemana*). Además, puede servir para indicar las ideas, los conceptos y las teorías que sirven para legitimar un determinado orden social (uso predominante dentro del marxismo occidental). En esta tercera acepción, la ideología es una «apariencia socialmente necesaria» (Adorno, *Negative Dialektik* 196), pero, también, concomitantemente, una conciencia falsa. El procedimiento de la crítica de la ideología parte de esta tercera concepción: una teoría ideológica es aquella que legitima un orden social. La crítica de la ideología hace lo opuesto a esto: es una teoría que busca deslegitimar este orden, con el objetivo de transformarlo.

Al afirmar que «la identidad es la forma originaria de la ideología» (*Negative Dialektik* 149), Adorno está simplemente declarando que el discurso ideológico es aquel que sostiene que el concepto ya corresponde a la cosa. El ejemplo más utilizado a lo largo del libro es el concepto de libertad. El discurso ideológico es aquel que declara que el concepto de libertad ya se realiza en el mundo social, es decir, que es idéntico a la propia cosa, la libertad. Adorno dice:

El momento de la no-identidad en el juicio identificador es evidente en la medida en que cada objeto individual subsumido bajo una clase tiene determinaciones que no están contenidas en la definición de su clase. Sin embargo, en el concepto más enfático, que no es simplemente la unidad de las características de los objetos individuales de los que se abstraigo, también se aplica lo contrario. El juicio de que alguien es un hombre libre se refiere, en sentido enfático, al concepto de libertad. Este, sin embargo, es a su vez tanto más que lo que se predica de ese hombre, como ese hombre, por otras determinaciones, es más que el concepto de su libertad. Su concepto no solo dice que puede aplicarse a todos los hombres definidos como libres. Lo alimenta la idea de un estado en el que los individuos tendrían cualidades que, aquí y ahora, no se pueden atribuir a nadie (*Negative Dialektik* 151-2).

Al afirmar que la libertad ya está presente en el mundo social, que nuestras instituciones ya hacen efectiva la libertad, estamos asumiendo inmediatamente que no necesitamos grandes transformaciones sociales (como mucho, pequeñas mejoras o perfeccionamientos). Si, por el contrario, decimos que el concepto de libertad no es idéntico a la cosa libertad, que la cosa contradice al concepto, que nuestras instituciones aún no la garantizan, que nuestra sociedad está marcada, sobre todo, por la dominación, la

opresión y la explotación, entonces estamos indicando que vivimos en un orden ilegítimo que necesita ser transformado. Esto es lo que hace la crítica de la ideología. Cito la secuencia del pasaje recién mencionado:

El concepto de libertad queda por detrás de sí en cuanto se aplica empíricamente. Entonces, él mismo no es lo que dice. Pero, como siempre debe ser también el concepto de lo que abarca, debe ser confrontado con ello. Tal confrontación lo lleva a la contradicción consigo mismo. Todo intento de excluir del concepto de libertad, mediante una definición simplemente «operacional», lo que la terminología filosófica alguna vez llamó su idea, rebaja arbitrariamente el concepto en favor de su manejabilidad en comparación con lo que él mismo implica. Lo individual es tanto más como menos que su determinación general. Pero como solo mediante la superación de esa contradicción, es decir, mediante la identidad lograda entre lo particular y su concepto, lo particular, lo determinado, llegaría a sí mismo, el interés de lo individual no es solo conservar lo que el concepto general le roba, sino también ese «más» del concepto en relación con su necesidad. Lo experimenta hasta hoy como su propia negatividad. La contradicción entre lo general y lo particular tiene como contenido que la individualidad aún no es y por ello es defectuosa donde se establece. Al mismo tiempo, esa contradicción entre el concepto de libertad y su realización sigue siendo también la insuficiencia del concepto; el potencial de libertad exige una crítica de lo que su formalización inevitablemente hizo de él (Adorno, *Negative Dialektik* 152).

Al prescindir de criterios externos para evaluar y criticar su objeto, la crítica de la ideología es una forma de crítica inmanente. Es decir, no parte de la construcción de un ideal, de un deber ser, de un criterio dado de antemano para juzgar el objeto. Por el contrario, busca evaluar el objeto en función de su propia pretensión. En el caso de una sociedad moderna, esta pretensión se encuentra en su discurso de legitimación. En otras palabras, la crítica de la ideología es un tipo de procedimiento que critica el orden social con base en conceptos que son utilizados por el propio orden social, especialmente por sus instituciones, para justificar dicho orden. La crítica de la ideología es parasitaria: se apropia de los criterios utilizados por el propio orden social como si fueran promesas, para así denunciar su frustración. El orden social promete libertad, pero entrega dominación. Promete igualdad, pero entrega opresión y explotación. Promete justicia, pero entrega privilegios y disparidades. Cabe señalar aquí que la crítica de la ideología es un tipo de procedimiento que depende, para funcionar, de un tipo de discurso ideológico con pretensiones de universalidad o incluso con pretensiones emancipadoras, como es el caso del discurso legitimador burgués moderno (con pretensiones de realizar la libertad, la igualdad, la justicia). No se puede utilizar este procedimiento para discursos excluyentes por principio (pues un orden social basado en un discurso excluyente ni siquiera promete, y por lo tanto tampoco frustra una expectativa de emancipación). En este primer sentido, de crítica de la no-identidad

como crítica de la ideología, la dialéctica negativa es un procedimiento totalmente circunscrito a la modernidad capitalista.

Conceptos enfáticos

Estos criterios pueden estar claramente anclados en las constituciones y en los documentos de las instituciones sociales en cuestión, así como ser discursos difusos, no siempre plenamente aceptados por toda la sociedad, pero que terminan moldeando las políticas públicas y los debates políticos. Por ejemplo, las constituciones modernas suelen afirmar que corresponde al Estado asegurar un cierto nivel de bienestar mediante la provisión de ciertos servicios (provisión de educación y salud) y la garantía de ciertos derechos (jubilación, vacaciones, límite de jornada laboral, seguro de desempleo). Un crítico de la ideología puede, por lo tanto, denunciar el mal funcionamiento de esta provisión de servicios y garantía de derechos, mostrando que el bienestar está por debajo del nivel mínimo. Como segundo ejemplo, existe una cultura difusa, presente tanto en los medios de comunicación de masas como en los discursos de especialistas, que afirma que el mercado es el medio más eficiente para asignar recursos y que tanto la provisión de medios alternativos como una mayor regulación del mercado resultan en pérdida de eficiencia y, por ende, en pérdida de bienestar social. Corresponde al crítico de la ideología cuestionar y refutar tal teoría, mostrando ineficiencias en un mercado desregulado o pérdida de bienestar resultante de la mercantilización de determinados bienes y servicios.

De cualquier forma, es necesario destacar aquí el alcance de una dialéctica negativa: en este primer sentido de no-identidad, la dialéctica negativa trata únicamente con lo que Adorno llama «conceptos enfáticos». Aunque el término aparece solo una vez en la *Dialéctica negativa* (justamente en el pasaje mencionado anteriormente, que trata del «concepto más enfático» de libertad), es bastante desarrollado a lo largo del curso *Cuestiones de dialéctica* (1963/4), aunque Adorno utilice «concepto enfático» y «concepto dinámico» de manera intercambiable: Lo cito:

Cuando hablo de conceptos dinámicos, me alejo de –y esto también debe ser dicho: quiero intentar expresarles lo máximo posible sobre estas cosas para evitar cualquier intento de mistificación de la lógica dialéctica– cuando hablo de conceptos dinámicos, utilizo el concepto de concepto ya en un sentido enfático. Es decir, en realidad solo puedo hablar de conceptos dinámicos donde los conceptos no se definen simplemente por sus características, sino donde los conceptos deben expresar la esencia de la cosa a la que se refieren. Y si esta cosa en sí misma es dinámica, si no es un ser, sino un devenir, entonces el concepto debe estar configurado de tal manera que exprese esta dinámica. Solo para tales conceptos enfáticos, para aquellos conceptos que intentan expresar la vida misma de la cosa, es apropiado aplicar el concepto de dialéctica (*Fragen der Dialektik* 276-7).

Es decir, Adorno está claramente delimitando el alcance del procedimiento dialéctico negativo a los conceptos enfáticos, a los conceptos dinámicos, a aquellos conceptos que buscan expresar la esencia del objeto, en lugar de simplemente indicar sus características. Como señala Sommer:

Aquí se distingue explícitamente entre un concepto que es mera unidad de características de los objetos de los cuales ha sido abstraído, es decir, lo que yo llamaría un concepto clasificatorio, y un concepto más enfático o insistente. En ambas categorías de conceptos, el momento de la no-identidad tiene un peso diferente. En el concepto clasificatorio, el momento de la no-identidad no juega un papel significativo; dado que es evidentemente claro, la problemática del concepto identificador es irrelevante en el concepto clasificatorio. Esto debe enfatizarse especialmente contra la crítica, no infrecuente, de que Adorno, en su crítica del pensamiento identificador, es demasiado radical porque, desde su posición, un pensamiento no identificador ya no podría pensarse. De hecho, según Adorno, todo pensamiento es identificador porque utiliza conceptos; pero esta identificación solo está sujeta a crítica en ciertos conceptos. Adorno totaliza la compulsión de la identificación, pero no la crítica de la misma. La crítica solo se refiere a aquellos conceptos que Adorno llama los más insistentes o, en otros contextos, los conceptos enfáticos (149).

Aunque Sommer hable aquí de dos clases de conceptos, él mismo reconoce que las fronteras entre estas dos clases son poco delimitadas, de modo que no se puede hacer una separación discreta entre estas clases. Cito otra vez a Sommer, comentando un fragmento de la séptima clase del curso *Introducción a la dialéctica* (de 1958):

Adorno comienza con la frase: «X es un ser humano». Inicialmente, esta frase, como subraya Adorno, es una afirmación correcta si X pertenece realmente a la especie humana. Sin embargo, aquí el concepto de «ser humano» aún se utiliza como un concepto meramente clasificatorio. La subsunción de X bajo la categoría de ser humano no presenta problemas mientras usemos «ser humano» como un concepto meramente clasificatorio. Esto significa que el concepto clasificatorio y el concepto enfático no son dos tipos diferentes de conceptos, sino que designan dos aspectos diferentes y, por lo tanto, dos formas diferentes de usar el mismo concepto. Si bien no todo concepto clasificatorio es también un concepto enfático, cualquier concepto enfático puede ser utilizado también de manera puramente clasificatoria, es decir, cuando sirve solo para la subsunción. Al mismo tiempo, este concepto también puede utilizarse de otra manera, de manera enfática, lo que implica un uso implícitamente normativo. En el concepto de ser humano, según Adorno, están incluidas «categorías como la libertad, la individuación, la autonomía, la racionalidad», que se piensan «implícitamente como sus determinaciones objetivas». Si se piensa ahora en este concepto de ser humano de manera enfática, la afirmación «X es un ser humano» adquiere rasgos problemáticos que

no mostraba cuando se utilizaba el concepto solo de manera clasificatoria. La frase es entonces a la vez verdadera, porque X pertenece a la especie humana, y falsa, porque X no es libre, no es un individuo, no actúa con autonomía y racionalidad. Así, en el concepto enfático de ser humano hay un elemento normativo del que necesariamente se queda corto X, el cual debe ser subsumido bajo dicho concepto. [...] Así, en el concepto enfático se contiene también un elemento utópico: su realización, es decir, su identidad con su objeto, queda reservada para una realidad transformada (151).

En la interpretación propuesta por Sommer, por lo tanto, los conceptos enfáticos son, precisamente, aquellos que llevan normatividad, con alto contenido prescriptivo. En resumen: como crítica de la ideología, el concepto de no-identidad sirve únicamente para indicar que los conceptos utilizados en discursos de legitimación no son idénticos a las situaciones sociales que buscan legitimar; que existe una contradicción entre el concepto y el objeto conceptualizado. Aquí, el concepto de no-identidad no trata con ningún tipo de objeto o concepto que no esté presente en los discursos de legitimación.

Dos peculiaridades

Pero la crítica de la ideología (así como la crítica inmanente) puede ser tanto un procedimiento moderado, en cierta medida hasta conservador, como un procedimiento radical. Se vuelve moderada (o incluso conservadora) al aceptar los valores que legitiman el orden social como los valores correctos, y simplemente exigir su efectivización. Así, se limita a reclamar el cumplimiento de la promesa. En este caso, la crítica de la ideología adopta los valores socialmente dominantes, siendo acrítica respecto a ellos. Según el concepto burgués de libertad, es libre quien no es impedido de expresarse, asociarse, participar en cultos, cambiar de empleo o profesión, etc. El crítico de ideología moderado acepta tal definición, limitándose a criticar las situaciones en las que dicho concepto no se efectiviza (cuando hay trabajo forzado, cuando no se respetan los derechos políticos básicos, cuando ciertos cultos religiosos son prohibidos o perseguidos). La dialéctica negativa no es un procedimiento de crítica de la ideología moderada. Es radical. No pretende solo denunciar la no efectivización de los valores sociales que justifican este orden social, sino también criticar esos mismos valores. Esto se hace evidente en el primer modelo de la *Dialéctica negativa*: Adorno intenta mostrar tanto que el concepto kantiano de libertad exige mucho más de lo que permitía la situación prusiana de la época como que, al mismo tiempo, dicho concepto está contaminado por esa situación, siendo profundamente represivo (en última instancia: Kant necesita el concepto de libertad para mostrar que los individuos son responsables de sus actos y, por lo tanto, deben ser castigados cuando actúan en contra de la ley).

Como procedimiento de crítica de la ideología, la dialéctica negativa explicita dos peculiaridades. La primera es su claro rechazo de los valores que utiliza de manera parasitaria. La dialéctica confronta el concepto con la cosa, el discurso legitimador con la realidad social, pero sin anclarse en el discurso legitimador como si este fuera el polo correcto o verdadero desde el cual se podría juzgar la realidad social como incorrecta o falsa. Ambos lados son igualmente falsos, tanto el concepto como la cosa; el discurso legitimador no es menos falso que la realidad social. Aquí existe, como señala Caux, una «estructuración antinómica en el mundo»:

No hay nada en el interior del mundo que pueda ser positivado por la teoría, pues su estructura es antinómica, y el intento de efectuar una vez más el contenido puramente normativo burgués, supuestamente aislable de su mala facticidad, solo reproduce nuevamente a una escala ampliada la misma estructura antinómica (320).

Esto es lo que diferencia la dialéctica negativa de otras formas conservadoras o moderadas de crítica inmanente: no busca salvar los valores de la socialización moderna capitalista en su crítica de la realidad social, sino, por el contrario, demostrar cómo hay una amalgama entre estos mismos valores y la realidad social que también es formada por ellos. La dialéctica negativa, por lo tanto, no está normativamente anclada en los valores ya aceptados en la sociedad (como sería el caso de la crítica inmanente hegeliana). En la medida en que rechaza los valores utilizados en el propio procedimiento de la crítica de la ideología, la dialéctica negativa también se diferencia de las demás críticas inmanentes por tener pretensiones trascendentes. En palabras de Adorno:

La crítica inmanente tiene su límite en que, finalmente, la ley del contexto de inmanencia es una con la ofuscación que debería romperse. Pero este momento, que es verdaderamente el salto cualitativo, solo se presenta en el acto de la dialéctica inmanente, que tiene la tendencia a trascenderse (*Negative Dialektik* 181).

Con esto, la dialéctica negativa pretende transformar, y no simplemente mejorar, el orden social. Aun así, la ideología contiene un núcleo de verdad: «la indicación de que no debería haber ninguna contradicción, ningún antagonismo» (Adorno, *Negative Dialektik* 150-1). Si el discurso ideológico es aquel que afirma que los conceptos legitimadores ya se encuentran realizados en las instituciones sociales, la teoría crítica denuncia la no-identidad, la contradicción entre el concepto y lo conceptualizado, la falsedad tanto de los valores de legitimación (los conceptos) como del orden legitimado por ellos (la cosa). Pero lo hace con un propósito utópico, en nombre de una emancipación que consistiría también en una identidad racional, entendida como una situación en la que el concepto y la cosa se vuelvan realmente idénticos, pero esto solo podría ocurrir mediante una transformación tanto de la cosa como del concepto.

II. Crítica del fetichismo: la no-identidad como crítica del conocimiento

Ya en la Introducción a la *Dialéctica negativa*, Adorno comenta que:

Por eso, la crítica filosófica de la identidad trasciende la filosofía. Sin embargo, es necesario aquello que no puede ser subsumido bajo la identidad –según la terminología marxista, el valor de uso– para que la vida, incluso bajo las relaciones de producción dominantes, pueda continuar; esto es lo inefable de la utopía (*Negative Dialektik* 20).

Al vincular de forma tan explícita la no-identidad con lo que Marx, en *El Capital*, llama valor de uso (y, por consiguiente, la identidad con el valor o valor de cambio), Adorno utiliza un sentido diferente de no-identidad, distinto del de la no-identidad entre el concepto y el objeto conceptualizado como crítica de la ideología. Aquí no se trata de notar que el concepto moderno de libertad no corresponde a la libertad experimentada en las sociedades modernas, como era el caso en la acepción analizada en la sección anterior de este artículo, por ejemplo. Se trata, más bien, de percibir que el concepto no abarca, no es capaz de subsumir por completo, aquello que conceptúa.

El conocimiento dialéctico del no idéntico también radica en que precisamente este conocimiento, más y de manera diferente que el pensamiento de identidad, identifica. Quiere decir lo que algo es, mientras que el pensamiento de identidad dice bajo qué categoría cae algo, de qué es un ejemplar o representante, es decir, lo que no es en sí mismo (Adorno, *Negative Dialektik* 150).

Como señala Eduardo Neves Silva:

En términos generales, esto significa elaborar un modo de pensamiento que permita perseguir lo no-idéntico entre lo conceptualizado y el concepto, sin que eso implique entenderlo como el «resto» de la actividad de conceptualización. Aunque es frecuente en la tradición interpretativa la asimilación de lo no-idéntico al «resto» del concepto, hay buenas razones para no hacerlo. La principal, ya suficiente, proviene de la comprensión de lo que [...] el concepto efectivamente hace: «prepara y aísla». Si el concepto simplemente aislara [*abschneiden*], podríamos, en efecto, localizar lo no-idéntico como una categoría residual del proceso de identificación. Sin embargo, como la actividad de conceptualización también implica una preparación [*zurüsten*] del escenario, una configuración previa, lo no-idéntico indica un exceso, no un resto (Silva 42).

En esta acepción, el concepto de no-idéntico se utiliza como sinónimo de no-conceptual.² Aquí se trata de una crítica al «fetichismo del concepto»: la filosofía, y también la ciencia en general, tienden a considerar el concepto como el fin último del conocimiento, y no como un momento del mismo.

Pero lo que de verdad se alcanza a través de los conceptos más allá de su alcance abstracto no puede tener otro escenario que aquello que los conceptos han oprimido, ignorado y desechado. La utopía del conocimiento sería abrir lo no-conceptual con conceptos, sin equipararlo a ellos (Adorno, *Negative Dialektik* 19).

Hay soluciones para esto, sin embargo: por un lado, es posible escapar del fetichismo conceptual mediante la consideración de los momentos expresivos del proceso de conocimiento; estos momentos están presentes en la mimesis, en la afinidad entre el sujeto que conoce y aquello que es conocido por él (en la ya célebre definición de Hullot-Kentor (228): «La mimesis es la afinidad del sujeto y del objeto, sentida en las rodillas al ver a otra persona tropezar con las suyas»). Por otro lado, es posible conocer el objeto (incluyendo su dimensión no-idéntica y no-conceptual) no equiparándolo a un concepto singular, sino abriéndolo a través de una constelación de conceptos. También, en este segundo sentido, en el que la crítica de la no-identidad es crítica del fetichismo, el procedimiento dialéctico negativo está históricamente circunscrito: solo opera en aquellas situaciones en las que todo (o casi todo) ha sido convertido en mercancía, es decir, en la modernidad capitalista.

Alcance y superación

Existen dos diferencias bastante significativas, llenas de consecuencias, en esta segunda acepción en relación con la primera.³ La primera de ellas se refiere al alcance del procedimiento de la dialéctica negativa: en la primera acepción, la dialéctica negativa trata únicamente con conceptos enfáticos, con un alto contenido prescriptivo, cargados normativamente; este no es necesariamente el caso en esta segunda acepción, aparentemente válida también en los usos meramente clasificatorios del concepto. Incluso los objetos triviales, sin contenido prescriptivo, no son plenamente abarcados por los conceptos a los que están subsumidos; incluso ellos contienen ese exceso que

2 El pasaje más claro al respecto se encuentra en la vigésima tercera clase del curso *Cuestiones de dialéctica*: «La contradicción es el concepto de lo no-idéntico, que, como lo no-idéntico, es precisamente no-conceptual» (Adorno, *Fragen der Dialektik* 299).

3 Renata Guerra también destaca un doble aspecto de la categoría de no-identidad: «Por un lado, es la forma de reflexión de la discrepancia entre concepto y cosa, la no-identidad que existe entre ambos. Por otro lado, indica, paralelamente, la falsedad de la identificación entre ambos. [...] Así, este primer movimiento contemplaría aquel aspecto de la no-identidad entre concepto y cosa, de modo que apunta al conocimiento correcto a través de la no-identidad. Mientras que el segundo movimiento –el pensar en contra– confronta el conocimiento de la no-identidad contra la contradicción experimentada. Así se convierte en falsedad» (266). Aunque formulado de un modo bastante diferente de lo que hago aquí, el primer aspecto corresponde a lo que estoy refiriéndome como acepción de crítica del conocimiento, y el segundo a la de crítica social.

el concepto no capta, y la utopía del conocimiento es lograr, con el concepto, ir más allá del concepto y captar ese no-conceptual.

La otra diferencia se refiere a la superación, al elemento utópico del procedimiento dialéctico negativo. En el primer sentido, la emancipación es la identidad racional entre el concepto y lo conceptualizado, pero esta identidad racional solo es posible mediante una transformación profunda, radical, tanto del objeto/mundo como de los conceptos/valores. Solo habrá una identidad racional entre la cosa libertad y el concepto libertad en un mundo completamente transformado, pero esto también implicará otro concepto de libertad. En el segundo sentido, analizado en esta sección, es posible anticipar, al menos en parte, y realizar la utopía del conocimiento aquí y ahora: a través del ensayo, de la constelación conceptual, del acogimiento de los momentos expresivos y miméticos, ya es posible abrir lo no-conceptual mediante conceptos, conociendo así el exceso de lo conceptualizado que escapa al concepto. (Aunque, como declara explícitamente Adorno, también la utopía del conocimiento solo se realizaría plenamente en un mundo emancipado: «Es probable que las cualidades solo se liberen en un estado objetivo que ya no esté limitado a la cuantificación y que ya no inculque la cuantificación en aquellos que deben adaptarse espiritualmente» [*Negative Dialektik* 51]).

III. Protoparentesco y plusvalor

En el núcleo de la imbricación entre la crítica de la sociedad y la crítica del conocimiento está la tesis del protoparentesco entre el principio de intercambio y el principio de identidad. En la segunda parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno afirma:

El principio de intercambio, la reducción del trabajo humano al concepto general abstracto del tiempo de trabajo medio, tiene un protoparentesco con el principio de identidad. El intercambio tiene su modelo social en este principio, y no existiría sin él; mediante el intercambio, seres y actividades no idénticos se hacen conmensurables e idénticos. La expansión de este principio convierte al mundo entero en algo idéntico, en una totalidad (*Negative Dialektik* 147).

La cuestión aquí es que existe una afinidad entre el tipo de abstracción que ocurre en el proceso de intercambio mercantil y el que ocurre en el proceso de conceptualización. Así como las cualidades sensibles de las mercancías son abstraídas para reducir las a meros envoltorios de tiempo de trabajo, también las peculiaridades de los objetos son abstraídas para identificarlos con su definición conceptual. En ambos casos, se produce un borrado de las cualidades en nombre de una cuantificación o clasificación. Sin embargo, en la continuación del pasaje, Adorno no sugiere (como se podría esperar) la abolición del intercambio y de la clasificación, sino una especie de negación determinada:

Sin embargo, si se negara este principio de manera abstracta, si se proclamara como ideal que ya no debería regirse por la igualdad, en honor a lo irreductiblemente cualitativo, se crearían excusas para una recaída en la antigua injusticia. Porque desde siempre el intercambio de equivalentes consistió precisamente en que, en su nombre, se intercambiaba lo desigual y se apropiaba el plusvalor del trabajo. Si se anulara simplemente la categoría de medida de la comparabilidad, en lugar de la racionalidad, que aunque ideológica también habita como promesa en el principio de intercambio, prevalecería la apropiación inmediata, la violencia, hoy en día: el privilegio desnudo de monopolios y camarillas (*Negative Dialektik* 147-8).

De forma algo extraña, parece que solo existen dos alternativas además de la situación existente: o bien la negación abstracta del intercambio y de la identidad, y esta negación es vista como un «retorno a la antigua injusticia», a la apropiación inmediata, a la violencia; o bien su negación determinada, que consistiría en realizar la promesa del verdadero intercambio de equivalentes y de la identidad racional, un tipo de intercambio que no permitiría la creación de plusvalor. Cito otro fragmento de la continuación de este pasaje:

La crítica del principio de intercambio como principio identificador del pensamiento busca que el ideal del intercambio libre y justo, hasta ahora solo una excusa, sea realizado. Solo eso trascendería el intercambio. Si la teoría crítica ha revelado que el intercambio es el de lo igual y, sin embargo, desigual, la crítica de la desigualdad en la igualdad también apunta a la igualdad, a pesar de todo el escepticismo hacia el ideal de igualdad burgués, que no tolera nada cualitativamente diferente. Si a ningún ser humano se le privara más de una parte de su trabajo vivo, se alcanzaría una identidad racional y la sociedad iría más allá del pensamiento identificador (*Negative Dialektik* 148).

Este es un pasaje algo extraño, ya que interpreta de manera bastante problemática la teoría del plusvalor contenida en *El Capital*, de Marx (el texto implícitamente mencionado en el pasaje).⁴ Según Adorno, el plusvalor se obtendría mediante un engaño contenido en un intercambio que solo aparentemente es entre equivalentes. O, mejor dicho, el intercambio mercantil tal como existe en la sociedad capitalista es simultáneamente un intercambio de equivalentes, de iguales porciones de tiempo de trabajo, y una ruptura de esa equivalencia, a través de una apropiación de «parte del trabajo vivo». Ahora bien, tal interpretación es claramente rechazada por el propio autor de *El Capital*:

El valor diario de la fuerza de trabajo es de 3 chelines porque en ella misma está objetivado medio día de trabajo, es decir, porque los medios de subsistencia

4 Bruno Serrano observa que este ideal emancipatorio de la realización de la promesa del intercambio justo se asemeja al del socialismo francés, criticado precisamente por esta razón por Marx: «La dificultad radica en que la terminología empleada por Adorno sugiere un alto grado de concreción normativa, vinculada a la noción de equivalencia como promesa. En esencia, por lo tanto, la idea de la trascendencia del intercambio a través de su realización parece estar cercana al sentido de la primera crítica inmanente elaborada por Proudhon» (Serrano 286).

necesarios para su producción diaria cuestan medio día de trabajo. Sin embargo, el trabajo anterior, que está contenido en la fuerza de trabajo, y el trabajo vivo que puede realizar, sus costes diarios de mantenimiento y su gasto diario son dos magnitudes completamente diferentes. La primera determina su valor de cambio, la segunda constituye su valor de uso. El hecho de que medio día de trabajo sea necesario para mantener al trabajador vivo durante 24 horas no le impide, en absoluto, trabajar una jornada completa. Por lo tanto, el valor de la fuerza de trabajo y su valorización en el proceso de trabajo son dos magnitudes diferentes. Esta diferencia de valor es la que tiene en mente el capitalista cuando compra la fuerza de trabajo. Su cualidad útil, la capacidad de producir hilo o botas, es solo una *conditio sine qua non* [condición indispensable], ya que el trabajo, para crear valor, debe necesariamente emplearse de manera útil. Pero lo que es decisivo es el valor de uso específico de esta mercancía, el hecho de que sea fuente de valor y de más valor del que ella misma posee. Este es el servicio específico que el capitalista espera recibir de esta mercancía, y de este modo actúa de acuerdo con las leyes eternas del intercambio de mercancías. De hecho, el vendedor de la fuerza de trabajo, como el vendedor de cualquier otra mercancía, realiza su valor de cambio y aliena su valor de uso. No puede obtener uno sin ceder el otro. El valor de uso de la fuerza de trabajo, el trabajo en sí, pertenece tan poco a su vendedor como el valor de uso del aceite pertenece al comerciante que lo ha vendido. El poseedor de dinero ha pagado el valor de un día de fuerza de trabajo; por lo tanto, le pertenece el valor de uso de esa fuerza de trabajo durante un día, es decir, el trabajo de una jornada. El hecho de que el mantenimiento diario de la fuerza de trabajo cueste solo medio día de trabajo, aunque la fuerza de trabajo pueda actuar durante una jornada completa, y, por consiguiente, el valor que crea en un día sea el doble de su propio valor diario –este hecho es, sin duda, una gran ventaja para el comprador, pero de ningún modo una injusticia para el vendedor– (*Das Kapital* 206).

Es decir, Marx enfatiza que también la venta y la compra de la mercancía fuerza de trabajo es un intercambio de equivalentes, pues el capitalista compra (en situaciones normales) la mercancía fuerza de trabajo por su valor de cambio, por el tiempo de trabajo socialmente necesario para producir y reproducir esa mercancía. El intercambio de equivalentes no se viola porque esta mercancía produce más valor del que cuesta. Además, cabe mencionar que en este punto la proposición de Adorno queda por debajo de las exigencias del propio procedimiento dialéctico negativo, pues conserva el valor burgués del intercambio justo, de la equivalencia, como si esa promesa no contuviera ya en sí su propia frustración (como si pudiera escapar a la estructuración antinómica del mundo y ser positivada como un valor correcto a ser realizado en el futuro).⁵ Pero

5 Esta concepción de la emancipación como la realización del intercambio justo es también explícitamente criticada por Marx en la Crítica del Programa de Gotha: «Aparentemente rige aquí el mismo principio que regula el intercambio de

si la interpretación de Adorno de la teoría del plusvalor es equivocada, no deja de ser un error productivo, lleno de consecuencias interesantes: al final, es precisamente esta interpretación la que permite a Adorno vincular dos partes de la obra marxiana de un modo peculiar: por un lado, la teoría del fetichismo de la mercancía, con la tesis de que hay un proceso de abstracción de las cualidades en una cuantificación absurda; por otro lado, la teoría de la ideología, en la que la apariencia socialmente necesaria del intercambio de equivalentes escondería la verdadera esencia de la apropiación del plusvalor, es decir, de una violación de la ley de la equivalencia.

Así, llegamos precisamente al vínculo entre las dos nociones de no-identidad presentes en la *Dialéctica negativa*: por un lado, una no-identidad de la cosa con su concepto como crítica del conocimiento, ya que la cosa siempre excede lo que su concepto puede abarcar; por otro lado, la no-identidad de la cosa con su concepto como crítica social, ya que el concepto sigue siendo una apariencia socialmente necesaria que, en realidad, oculta una realidad ilegítima. Se trata de una oscilación entre dos acepciones diferentes, aunque vinculadas, del concepto de no-identidad. Pero solo en la acepción de la crítica de la ideología tiene sentido hablar de la emancipación como una «identidad racional», pues solo cabe alcanzar tal identidad en relación con conceptos enfáticos presentes en discursos de legitimación, tales como libertad, justicia, eficiencia. Esta identidad racional ni siquiera sería buscada en casos de conceptos enfáticos o dinámicos que no están presentes en discursos de legitimación, situación de conceptos como capitalismo, dominación u opresión (al fin y al cabo, una sociedad emancipada no puede ser aquella en la cual el concepto de dominación sea idéntico a la situación realmente experimentada por las personas que viven allí). Esta identidad racional entre concepto y objeto conceptuado tampoco debe ser exigida en la acepción de la crítica del conocimiento, pues la utopía del conocimiento no consiste en subsumir el exceso de la cosa en relación con su concepto, sino más bien en alcanzar o abrir ese exceso por medio del propio concepto.

mercancías, en tanto que es un intercambio de equivalentes. El contenido y la forma han cambiado, porque bajo las circunstancias modificadas nadie puede dar nada excepto su trabajo y, por otro lado, nada puede pasar a la propiedad de los individuos excepto los medios de consumo individuales. En cuanto a la distribución de estos últimos entre los productores individuales, rige el mismo principio que en el intercambio de equivalentes de mercancías, se intercambia igual cantidad de trabajo en una forma por igual cantidad de trabajo en otra forma. El derecho igualitario aquí sigue siendo, en principio, el derecho burgués [...]. A pesar de este progreso, este derecho igual sigue estando limitado por una barrera burguesa. El derecho de los productores es proporcional a sus entregas de trabajo; la igualdad consiste en que se mide con el mismo estándar, el trabajo. Pero uno es física o mentalmente superior al otro, por lo tanto, puede entregar más trabajo en el mismo tiempo o puede trabajar durante más tiempo; y el trabajo, para servir como medida, debe determinarse por su duración o intensidad, de lo contrario dejaría de ser una medida. Este derecho igual es un derecho desigual para trabajo desigual. No reconoce diferencias de clase, porque cada uno es simplemente un trabajador como cualquier otro; pero tácitamente reconoce las desiguales habilidades individuales y, por tanto, capacidades de rendimiento de los trabajadores como privilegios naturales. [...] Además, un trabajador está casado, el otro no; uno tiene más hijos que el otro, etc. Con el mismo rendimiento laboral y, por lo tanto, la misma parte del fondo de consumo social, uno de hecho recibe más que el otro, uno es más rico que el otro, etc. Para evitar todos estos defectos, el derecho, en lugar de ser igual, debería ser más bien desigual. [...] después de que con el desarrollo completo de los individuos también hayan crecido sus fuerzas productivas y todas las fuentes de la riqueza cooperativa fluyan más plenamente –solo entonces se puede superar completamente el estrecho horizonte del derecho burgués y la sociedad puede proclamar en su estandarte: ¡De cada cual según sus capacidades, a cada cual según sus necesidades!» (Marx, *Kritik des Gothaer Programms* 20-1).

En conclusión, este artículo pretende señalar un problema, y no ofrecer su solución. No se trata de separar la crítica del conocimiento de la crítica social, sino solo de mostrar que el vínculo entre ellas en la *Dialéctica negativa* es algo frágil. Aunque profundamente conectados, el alcance del procedimiento dialéctico negativo es distinto en cada uno de los campos. Esta distinción no es estanca: así como el uso enfático de conceptos contamina el uso meramente clasificatorio, también la no-identidad del concepto que legitima un orden social en relación con ese mismo orden social fortalece la compulsión identitaria, la pretensión de subsumir los objetos a sus conceptos, y viceversa. Si la dialéctica negativa es un procedimiento para lidiar con objetos contradictorios (y si la no-identidad es la propia contradicción), es preciso señalar que la dialéctica negativa es capaz de tratar con todo y cualquier objeto en el capitalismo tardío, ya que ahora todo objeto es contradictorio. Pero no lo es de la misma manera, ni en el mismo sentido.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Fragen der Dialektik*. Suhrkamp Verlag, 2021.
- . *Negative Dialektik*. Suhrkamp Verlag, 1966.
- . «Zu Subjekt und Objekt». *Gesammelte Werke, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Theodor W. Adorno. Suhrkamp Verlag, 1986.
- Caux, Luiz Philipe de. *A imanência da crítica: estudo sobre os sentidos da crítica na tradição frankfurtiana e pós-frankfurtiana*. Edições Loyola, 2021.
- Guerra, Renata. «A lógica da teoria crítica em Adorno: um estudo sobre a Dialéctica negativa». Tesis de doctorado. Universidade de São Paulo, 2023.
- Hullot-Kentor, Robert. *Things Beyond Resemblance: On Theodor W. Adorno*. Columbia University Press, 2006.
- Marx, Karl. *Das Kapital*. MEGA, Band 6. Dietz Verlag, 1987.
- . *Kritik des Gothaer Programms*. MEW, Band 19. Dietz Verlag, 1987b.
- Pucciarelli, Daniel. *Materialismus und Kritik: Konzept, Aussichten und Grenzen des Materialismus im Ausgang von der Negativen Dialektik Theodor W. Adornos*. Königshausen & Neumann, 2019.
- Serrano, Bruno K. «Teoria Crítica da Forma-Valor. Theodor W. Adorno e a Neue Marx-Lektüre». Tesis de doctorado. Universidade de São Paulo, 2023.
- Silva, Eduardo S. N. «Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação». Tesis de doctorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- Sommer, Marc Nicolas. *Das Konzept einer negativen Dialektik: Adorno und Hegel*. Mohr Siebeck, 2016.

Utopia nas margens da realidade: Herbert Marcuse, crítico da ideologia

Utopía al margen de la realidad: Herbert Marcuse, crítico de la ideología

Utopia on the Edge of Reality: Herbert Marcuse, Critic of Ideology

Silvio Carneiro
Universidade Federal do ABC
Centro de Ciências Humanas e Naturais
silvio.carneiro@ufabc.edu.br

Enviado: 8 septiembre 2024 | **Aceptado:** 3 octubre 2024

Resumo

O artigo procura analisar o conceito de utopia como central para a teoria crítica de Herbert Marcuse (1898-1979). Num primeiro momento, trataremos do debate que o autor desenvolve com a posição de Max Horkheimer. No ensaio fundamental «Teoria tradicional e teoria crítica», Horkheimer coloca a importância da utopia para a construção de uma imagem do futuro, mas suspeita das potências utópicas e seus vínculos idealistas. Em «Filosofia e Teoria Crítica» (1937), Marcuse responde a essa posição: a teoria crítica não deve temer a utopia. Ao invés de deixá-la ao futuro incerto, Marcuse lembra que as promessas utópicas já se oferecem no presente e a isso também deve observar o pensamento crítico. Anos depois (1967), Marcuse reconhece a mudança da perspectiva utópica baseada na sociedade do trabalho. Com a tecnologia, as relações sociais se transformam. Mas isso não significa o que Jürgen Habermas afirmaria: um esgotamento das energias utópicas. Afinal, não são poucas as lutas sociais que surgem no período. Assim, as energias utópicas se renovam com Marcuse, recuperando um novo sentido de liberdade e da necessidade que advém dessas lutas.

Palavras-chaves: Herbert Marcuse (1898-1979), Max Horkheimer (1895-1973), Jürgen Habermas (1929-), utopia, teoria crítica.

Resumen

El artículo pretende analizar el concepto de utopía como central en la teoría crítica de Herbert Marcuse (1898-1979). En primer lugar, abordaremos el debate que el autor desarrolla con Max Horkheimer. En el ensayo fundamental «Teoría tradicional y teoría crítica», Horkheimer subraya la importancia de la utopía para construir una imagen del futuro, pero desconfía de las potencias utópicas y de sus vínculos idealistas. En «Filosofía y teoría crítica» (1937), Marcuse responde a esta postura: la teoría crítica no debe temer a la utopía. En lugar de dejarla para un futuro incierto, Marcuse señala que las promesas utópicas ya se ofrecen en el presente y que el pensamiento crítico también debe tomar nota de ello. Años más tarde (1967), Marcuse reconoce el cambio de la perspectiva utópica basada en la sociedad del trabajo. Con la tecnología, las relaciones sociales se transforman. Pero esto no significa que las energías utópicas estén agotadas, como afirma Jürgen Habermas. Por el contrario, son muchas las luchas sociales que surgen en este periodo. En fin, con Marcuse, las energías utópicas se renuevan, recuperando un nuevo sentido de libertad y necesidad que surge de estas luchas.

Palabras clave: Herbert Marcuse (1898-1979), Max Horkheimer (1895-1973), Jürgen Habermas (1929-), utopía, teoría crítica.

Abstract

The article seeks to analyze the concept of utopia as central to Herbert Marcuse's critical theory. At first, we will deal with the debate that the author develops with Max Horkheimer's position. In the fundamental essay «Traditional Theory and Critical Theory», Horkheimer stresses the importance of utopia for the construction of an image of the future, but he is suspicious of utopian powers and their idealistic links. In «Philosophy and Critical Theory» (1937), Marcuse responds to this position: critical theory should not fear utopia. Instead of leaving it to an uncertain future, Marcuse points out that utopian promises are already offered in the present and critical thinking must also take note of this. Some years later (1967), Marcuse recognizes the change in the utopian perspective based on the society of work. With technology, social relations are transformed. But this does not mean that utopian energies are exhausted, as Jürgen Habermas affirms. On the other hand, there are many social struggles that arise in this period. According to Marcuse, utopian energies are renewed, recovering a new sense of freedom and need that comes from these struggles.

Keywords: Herbert Marcuse (1898-1979), Max Horkheimer (1895-1973), Jürgen Habermas (1929-), utopia, critical theory.

«Nesse estágio dado de desenvolvimento, mostra-se novamente o caráter construtivo da teoria crítica. Desde o início, ela foi mais do que um mero registro ou sistematização de fatos, seu impulso vem exatamente de sua força, com a qual fala contra os fatos, confrontando a má facticidade com suas melhores possibilidades. Como a filosofia, ela opõe-se à justiça da realidade, opõe-se ao positivismo satisfeito. Entretanto, diferentemente da filosofia, sempre extrai seus objetivos a partir das tendências existentes do processo social. Portanto, ela não tem medo da utopia, quando esta revela a nova ordem. Na medida em que a verdade não for realizável dentro da ordem social existente, mesmo assim ela tem para esta o caráter de uma mera utopia. Tal transcendência não fala contra, mas sim pela verdade. O elemento utópico foi, na filosofia, durante muito tempo, o único elemento progressivo: como as construções dos melhores Estados, do prazer superior, da felicidade perfeita e da paz perpétua».

MARCUSE, «FILOSOFIA E TEORIA CRÍTICA» 145

O lugar em que se encontra o conceito de utopia no projeto de uma teoria crítica varia conforme as perspectivas e as possibilidades históricas. Pode-se afirmar que, para Herbert Marcuse, a utopia margeia a realidade dada. Ele reconhece assim o potencial crítico do pensamento utópico contra uma ideologia do positivismo satisfeito. De modo que, desde a primeira frase em que Marcuse se detém sobre o tema –epígrafe de nosso artigo citada de seu ensaio de 1937, «Filosofia e Teoria Crítica»– até mesmo em seus textos finais sobre a dimensão estética, a orientação utópica compõe a tenacidade do pensamento crítico de nosso autor. Não são poucas as menções de Marcuse como «filósofo da utopia».¹ Elas atravessam as décadas e carregam consigo considerações importantes sobre o lugar da utopia no pensamento crítico hoje.

Em geral, essas considerações animam um pensamento vinculado à crítica transformadora da realidade, próprio de um personagem engajado política e epistemologicamente no combate às injustiças da realidade. Sem retirar o nítido interesse político de um filósofo envolvido nas lutas do seu tempo, nosso artigo pretende operar uma compreensão do sentido de crítica a partir do vínculo marcuseano com a utopia. Com esse intuito, partiremos de uma breve apresentação do lugar ocupado pela utopia nos primeiros textos de Marcuse. Algo que se evidencia central na leitura de nossa epígrafe, uma vez que a visada utópica faz da teoria crítica um campo diverso da filosofia corrente, extraindo um pensamento sem medo da nova ordem que se anuncia. Em seguida, refletiremos em um debate com Habermas, o destino do pensamento utópico e, talvez, seu esgotamento enquanto *locus* político. Retomaremos, por fim, Marcuse com uma reflexão sobre o «fim da utopia», dimensionado na ambiguidade desse termo: enquanto esgotamento, mas também como finalidade e tendência de novos horizontes. Enfim, o

1 Como exemplo: Martineau; Pippin, Feenberg e Webel (orgs.); Levitas; Carnáuba; Thorkelson.

saldo é a questão – que certamente permeia todo nosso escrito: que valor crítico ainda se sustenta quando mantemos o caráter utópico do pensamento em tempos tão avessos ao futuro, tão rebaixados em suas expectativas e, por vezes, avesso às possibilidades de transformação? Nesse sentido, em que medida é possível dizer também que a utopia é um elemento crítico hoje?

A utopia no Instituto de Pesquisas Sociais

Influenciada pelo centenário do Instituto de Pesquisas Sociais, nossa pesquisa vem se detendo nas contribuições de Herbert Marcuse com o grupo, em especial nos artigos que publicou nos volumes do *Zeitschrift für Sozialforschung* (1932-1941). Como uma chave de acesso para tal inquietação, evidenciamos aqui o lugar de Marcuse nas pesquisas do Instituto com enfoque em seus debates com Max Horkheimer. Trata-se de um diálogo contínuo, envolvendo diversos aspectos da presença de Marcuse no Instituto.² No escopo deste artigo não trataremos de todo o percurso. Focaremos no ano de 1937, quando o debate centra na construção da Teoria Crítica, a partir do diálogo aberto pelo ensaio de Horkheimer, «Teoria tradicional e teoria crítica», que suscitou diversos diálogos entre os membros do Instituto e para o qual Marcuse responde no escrito «Filosofia e teoria crítica».³ O que passa a ser notável aqui é a presença da utopia como fator da crítica marcuseana à ideologia. Um passo que exige mais atenção.

Como ponto de partida, não podemos cair no equívoco que ronda algumas interpretações acerca das diferenças entre os teóricos críticos de Frankfurt. Sobretudo aquelas que geram falsos dualismos entre eles, deixando de notar o território comum sobre o qual o grupo diverge. O fato de Marcuse estar às voltas de temas como felicidade, utopia e fantasia⁴ muitas vezes é visto como sua aproximação ingênua e mesmo ausente de dialética nas análises da matéria social. Nessa direção, Rolf Wiggershaus (248-249) cita a

2 Maria Carnáuba apresentou aspectos desse diálogo em sua tese de doutorado, *Teoria crítica e utopia* (2017). Aproveitaremos suas sugestões para aprofundar nosso debate. Segundo a autora, o eixo do debate se daria a partir dos textos de Horkheimer: «Sobre o problema da verdade» (1935), «Egoísmo e movimento de libertação: Sobre a antropologia na era burguesa» (1936) e «Teoria tradicional e teoria crítica» (1937). Adicionamos também do mesmo autor o ensaio «Filosofia e teoria crítica» (1937). Conforme a sugestão, Marcuse opera paralelos em ensaios como «Sobre o caráter afirmativo da cultura» (1935) e «Filosofia e teoria crítica» (1937), acolhendo muitos dos argumentos de Horkheimer, mas também marcando algumas distinções. Aspectos desta relação serão abordados neste artigo, em especial no que tange à ideia de Teoria Crítica em formulação naquele período.

3 De acordo com os historiadores da Escola de Frankfurt (Jay; Dubiel; Wiggershaus; Jeffries), «Teoria tradicional e teoria crítica» lançaria uma nova etapa no processo de pesquisa do Instituto de Pesquisas Sociais. John Abromeit (302) considera que, após terminar os *Estudos sobre Autoridade e Família* (1936), a investigação sobre a dialética e seu sentido para uma teoria social passa a assumir o primeiro plano do diretor do Instituto. O texto de 1937 passa a ocupar o debate entre os membros do Instituto, animando dois comentários: um adicional de Horkheimer e outro assinado por Marcuse (ambos os comentários foram intitulados homonimamente como «Filosofia e Teoria Crítica» e publicados no mesmo volume do *Zeitschrift für Sozialforschung*).

4 Em ensaios como, por exemplo, «Filosofia e Teoria Crítica» (1937) e «Sobre a crítica do hedonismo» (1938), ambos publicados nos volumes da *Zeitschrift*, e publicados em português no volume 1 de *Cultura e sociedade* (Marcuse, *Cultura e sociedade*, vol. 1).

carta que Adorno dirige a Horkheimer, a respeito do ensaio marcuseano «Sobre o caráter afirmativo da cultura» (também publicado em 1937). Para Adorno, ao colocar a cultura afirmativa – peça central para a dominação ideológica com a idealização dos valores burgueses tratados como universais – também como uma possibilidade de denúncia da miséria da realidade burguesa (ao se mostrar como um universal inalcançável)⁵ Marcuse teria apenas alcançado um modelo «muito tênue» de crítica da ideologia, por vezes «ingênuo», ao aceitar «positivamente certos aspectos sensualistas da arte de massas atual» (Adorno, cit. em Wiggershaus, 248). Em contrapartida, não são poucas as respostas de estudiosos de Marcuse que colocam sob suspeita esta postura adorniana, classificando-a como elitista (contra a arte de massas em geral) e mesmo fechada a um horizonte de fato emancipatório.⁶ Como resultado desse dualismo entre os autores de Frankfurt, instauraram-se posições entre seus intérpretes: de um lado, é como se Marcuse ocupasse o polo otimista e revolucionário do Instituto, ao passo que Horkheimer e Adorno fincam os pés no pessimismo que beira o abismo; de outro, é como se Marcuse adotasse uma postura ingênua das identidades românticas, ao passo que Horkheimer e Adorno adotam uma perspectiva crítica e radicalmente dialética no cenário histórico da barbárie. Divisões como essas retiram tanto o peso das críticas ao capitalismo monopolista em Marcuse quanto as reflexões de um horizonte utópico e emancipatório na dupla Horkheimer e Adorno.

Sem descuidar dos pesos e contrapesos destas diferenças no grupo, e considerando os problemas interpretativos acima, nossa análise parte de uma perspectiva que evita fazer delas uma dicotomia empobrecida dos pares. Por vezes, a mera divisão desses autores entre «otimistas» e «pessimistas»⁷ recai numa leitura moralista do problema,

5 Imaculada Kangussu resume bem a questão: «Apesar do título [do ensaio de Marcuse] expressar apenas afirmação, e sem dúvida esse é o foco do trabalho, o texto de 1937 apresenta o duplo caráter da cultura. O autor não pode deixar de observar que, mesmo voltada para a manutenção do *status quo*, a cultura permanece também portadora de um caráter negativo, inseparável de sua dimensão sensível, pois a dominação dos sentidos pela alma não foi absoluta» (31, colchetes nossos). Seguindo essa linha das ambiguidades dos conceitos, algo marcante nas análises de Marcuse, compreendemos que não se trata de uma ingenuidade sobre os temas elaborados, mas de uma preocupação constante do filósofo com o estatuto histórico (e, portanto, aberto no desenvolvimento de suas tendências) de ideias tais como «cultura», «dialética», «tolerância». Colocadas no tempo histórico, passam a ser ideias que devem ser analisadas não em abstrato, mas conforme as forças sociais que a impulsionam. Partir da materialidade histórica das ideias impele Marcuse a interpretações do conceito relativas às tendências conservadoras e transformadoras nele contidas. No presente artigo, não avançaremos tanto neste ponto da cultura afirmativa propriamente, mas deixamos indicados nesta nota elementos importantes para nossa argumentação que procurará situar a ênfase marcuseana na «fantasia» como parte do aparato crítico a partir justamente do raio dessas tendências históricas.

6 Por exemplo, Jeffrey Paris (25-26), em contrapartida com a perspectiva de Marcuse sobre os potenciais de libertação, indica o caráter cada vez mais obscurantista e exotérico na defesa adorniana do caráter autônomo da obra de arte, em especial quando o autor retorna a Frankfurt, em 1951.

7 Claro, é notável o «motivo do pessimismo» em Horkheimer, em sua aproximação com Arthur Schopenhauer. Todavia, distinguimos esse motivo de certo «pessimismo vulgar». Não se trata apenas de uma questão histórico-filosófica enfrentada por Horkheimer em anos difíceis do capitalismo em crise a contaminar os fundamentos teórico-críticos, como sugerem Moishe Postone e Barbara Brick. De outro modo, o pessimismo horkheimeriano se alinha a uma perspectiva filosófico-social da crítica ao sofrimento, a «negação da solidariedade negada», como lembra Flamarion Caldeira (101), manifesta na injustiça perpetrada entre gerações: violência que leva a sofrimentos sem compensação, mantendo um resto propagado na história da humanidade. Um pessimismo que leva a uma posição «revolucionária», como articula Michael Löwy pensando em Benjamin, que nada tem a ver com a «resignação fatalista», tampouco com o *Kulturpessimismus* «reacionário e pré-fascista», mas «está à serviço da emancipação das classes oprimidas» (Löwy 35). A visão vulgar do pessimismo distancia-se da envergadura crítica pretendida por Horkheimer e seu «pessimismo organizado».

bastante avessa aos propósitos do Instituto em seguir um materialismo dialético que não se verga aos desvios moralizantes do idealismo burguês.⁸ Evitemos, pois, o engano dessa armadilha e mantemos as diferenças de um grupo tão heterogêneo. Assim, mais do que a adoção de divisões moralistas do grupo, interessa compreender como suas diferenças efetivas são produzidas. Nossa hipótese é que elas surgem como efeitos das estratégias adotadas em suas pesquisas mobilizando objetos e orientações variados. Com efeito, de acordo com as diferentes perspectivas adotadas no grupo, o campo utópico se desloca em diferentes posições no interior de suas críticas.

Neste primeiro momento, o destaque dado à utopia na marca da teoria crítica marcuseana tem evidente diálogo com o ensaio «Teoria Tradicional e Teoria Crítica» (1937), de Max Horkheimer. Nesse escrito, o autor já desdobra uma posição para o pensamento utópico. À diferença da teoria tradicional, Horkheimer indica o fator utópico com uma pressuposição importante: a articulação dinâmica da teoria crítica com a classe dominada (144). Com isso, o diretor do Instituto não almeja identificar-se com a consciência de classe dos oprimidos, tomando-lhes a palavra em nome de um futuro melhor visado à distância pela *intelligentsia* frankfurtiana. Na verdade, se assim o fizesse, reproduziria a ordem tradicional das coisas, em que se hipostasia a teoria diante dos fenômenos em defesa de uma «utopia abstrata» (146).

Nem adesão partidária cega, nem utopia abstrata: o lugar da teoria crítica horkheimiana leva ao tensionamento entre a teoria e a *práxis* transformadora. Pois se trata justamente disso: a possibilidade do teórico crítico seguir a trilha aberta de uma *práxis* transformadora. Para tanto, diz Horkheimer (144), a crítica em conflito deve ser «agressiva» não apenas contra os «apologetas conscientes da situação vigente», mas também «frente a tendências desviacionistas, conformistas e utópicas» presentes em suas próprias fileiras.⁹ A posição crítica defendida por Horkheimer leva ao caráter negativo das categorias de uma totalidade social cindida. Conceitos tais como classe, exploração, mais-valia, lucro, pauperização, ruína são traços da totalidade social (176), categorias em que este todo se quebra, cindido entre grupos sociais que dominam e outros que são dominados.

Teremos dois efeitos aqui. Um primeiro, em que se evita uma posição na qual o intelectual, articulado à classe proletária como vanguarda, passa a se tornar seu porta-voz. Em contrapartida, sem perder a correspondência com o operariado, a teoria crítica preserva a si mesma no conflito de suas posições que aprofunda mais e mais

8 Motivo crítico formulado pelas análises de Horkheimer, como «Materialismo e Moral» (1933) e prosseguindo em «Egoísmo e movimento de libertação» (1936). Tal noção de desvio ideal-moralista da antropologia burguesa é acolhida por Marcuse em ensaios posteriores, como o próprio «Filosofia e teoria crítica» (1937), que investigaremos mais atentamente neste artigo.

9 O recado aqui é dirigido à posição de Karl Mannheim e sua defesa dos intelectuais «livre-flutuantes», cuja espontaneidade preserva a teoria das particularidades ideológicas, tal como este autor reconhecia como limite do próprio Marx, crítico da ideologia envolto nela própria. John Abromeit indica bem a posição de Horkheimer: nem o intelectual «livre-flutuante» de Mannheim, nem o intelectual «fincado no real» dos revolucionários leninistas. A posição crítica exige outro lugar: o campo negativo que contorna o registro das tendências sociais.

as contradições sociais na qual a luta de classes é parte. Adicionemos aqui também um segundo ponto: ao reconhecer as categorias imanentes ao todo social cindido, Horkheimer vislumbra a possibilidade de transformação no horizonte teórico crítico. Pois, ao sublinhar as categorias em sua ruptura com a realidade dada, a teoria passa a impulsionar a transformação do todo social tendo como principal consequência «a intensificação da luta com a qual está vinculada» (146). Isso porque não basta registrar o momento da cisão, mas seu vínculo com a práxis transformadora exige que a crítica manifeste justamente no sinal da ruptura uma «imagem de futuro». É desta cisão contida nas categorias sociais que a teoria crítica compreende o presente e, com efeito, um futuro surge no horizonte (147). Por existir um futuro, uma possibilidade real marcada pelo conflito de um todo social cindido, é possível dar um contorno às margens da teoria crítica que opera um diagnóstico da realidade capaz de transcender as regras sociais impostas por este dado. Com essa imagem de futuro possível, moldado pelo negativo, Horkheimer (148) encontra um elo importante para a tarefa da teoria crítica em superar (ou ao menos diminuir) a tensão entre a sua compreensão e a humanidade oprimida, para a qual ela pensa.

Todavia, é importante marcar que a utopia horkheimeriana surge como uma imagem negativa do presente. Ao mesmo tempo em que aponta a necessidade de uma imagem para o futuro, também lança dúvidas sobre qualquer amostra utópica fora do seu tempo (e talvez, fora do seu lugar). Adriana Benzaquén sugere que há uma posição deliberada de Horkheimer em tensionar com uma viabilidade utópica.¹⁰ Pois há uma tensão entre a necessidade de um futuro que confira uma mudança do presente na ruptura com o estado das coisas como algo dado e o risco de uma crítica fetichizada com um futuro imaginado desde o presente e que talvez precise ser pensado com novas categorias reservadas apenas no porvir. A imagem do futuro não é um ponto de chegada certo e inevitável. Daí, a imagem utilizada por Horkheimer (147), em que o teste do pudim (a utopia), que consiste em comê-lo para provar seu sabor, só pode ser feito quando o pudim estiver pronto (ou quando a utopia se realiza historicamente, deixando de ser um «não-lugar» abstrato).¹¹ Isso sinaliza o valor da utopia no pensamento do autor. Enquanto princípio epistêmico da teoria crítica (em diferenciação com a teoria tradicional), a utopia ocupa um lugar importante diante de uma sociedade pouca

10 E, portanto, não é uma «ausência normativa» no pensamento horkheimiano (mas também marcuseano) como pode sugerir Seyla Benhabib (155-156), para quem, incidem em Horkheimer duas tendências que se contrariam. De um lado, o princípio teórico-crítico em se afastar da classe operária criando uma distância cada vez maior entre a teoria e seus destinatários. De outro, ainda sustenta a crítica da economia política como central para a compreensão dos conflitos sociais, mantendo assim um paradigma crítico que se restringe ao processo de trabalho e de uma atitude moral-reflexiva que faz da práxis social do teórico ainda restrito ao planejamento racional dos recursos sociais.

11 «The proof of the pudding is in the eating». Expressão utilizada por Friedrich Engels em *Do socialismo utópico ao socialismo científico* (12), quando reflete sobre o pressuposto da ação sobre a teoria. Passagem também que reforça a crítica de Engels ao utopismo abstrato de seu tempo, praticada entre os social-democratas de sua época, que deixava de lado a crítica dirigida ao tempo presente. Horkheimer segue a posição engelian, adicionando ao pensamento do futuro o seu lugar no futuro, atentando para que o tempo presente e suas contradições não sejam nuançadas por um futuro que ainda não chegou e que, pelos sinais de barbárie do presente, parecem demorar a vir.

avessa à imaginação do mundo. Podemos dizer que pesa na relação de Horkheimer um diagnóstico do presente que não pode dar muita margem a uma imagem do futuro. Com a ascensão do nazismo ao poder, pensar a partir de uma imagem do futuro passa a arriscar o próprio pensamento crítico, cravando-lhe um futuro que nunca chega, deixando a crítica à mercê de uma imagem de sociedade abstrata. Em outros termos, a transformação social se torna possível conforme os teóricos sociais deixam mais em aberto, sem uma imagem fixa do futuro. Horkheimer, portanto, defende uma imagem do futuro que contorna os limites da realidade dada, rompendo na fronteira das contradições efetivas com as possibilidades de transformação social.

Precavido com os riscos de uma utopia abstrata em tempos de barbárie crescente, este autor acaba restringindo as possibilidades abertas pela utopia, empregando-a mais como um ponto de partida epistêmico-político que mobiliza as categorias sociais em meio a uma contradição com a realidade dada. É como se afirmasse que, apesar do tempo sombrio que se anuncia com o crescimento mundial do fascismo, e em particular com o nazismo alemão, cabe também à teoria crítica vislumbrar as experiências fragmentadas, as esperanças descontinuadas, as vidas esfaceladas que contém sua promessa de felicidade. A utopia horkheimeana abriga este campo. Há faíscas no céu cinzento da barbárie, uma imagem que não deve ficar no esquecimento para a crítica. A utopia reforça as contradições na análise do tempo presente, fazendo com que as categorias sociais não se fixem no tempo, mas sejam preenchidas por suas contradições históricas, um lampejo que faz lembrar que a classe operária não é historicamente apenas aquela que adere ao nazismo, mas também aquela que vislumbra um futuro diverso com direitos que garantam a sua própria vida. A utopia, portanto, não é uma abstração, mas se torna concreta enquanto parte das contradições sociais.

Marcuse e a utopia como teoria crítica

Marcuse segue em grande parte as orientações de Horkheimer. O ensaio marcuseano, «Filosofia e Teoria crítica», dialoga com esse destino. Apresenta, como demonstra a epígrafe de nosso artigo, o caráter construtivo da teoria crítica em correspondência com a utopia (145). Todavia, há um deslocamento rápido, porém significativo entre posições dos dois colegas do Instituto. Horkheimer preserva uma posição do Instituto alinhada à crítica da economia política, extraindo daí a experiência utópica barrada pelas condições históricas do presente. É interessante notar que o passo que a utopia deriva no texto de Horkheimer não é o aprofundamento dessas possibilidades. Logo após declarar a urgência crítica da imagem do futuro, ele dissolve esta orientação para um debate sobre a posição forjada na crítica da economia política, alinhada ao lugar que Marx a coloca: uma construção que acompanha os dados empíricos sem perder o fio da meada desenrolado pelo todo social dividido. Parte, como em *O Capital* de Marx, do regime de troca de mercadorias, uma «abstração» que, conforme as pesquisas desenvolvidas ao longo do

tempo, de onde se deriva as consequências da barbárie presente (Horkheimer 151). Não à toa, Rafael Silva (53) alinha o diretor do Instituto a uma «teoria da crise», envolvido com as condições da barbárie, consequência do aprofundamento do capitalismo e seu regime fetichista de trocas, que cada vez mais ocupava as ruas da Europa.

O passo de Marcuse é um tanto distinto nesse ponto. Assim como seus colegas do Instituto, ele reconhecia sem dificuldades a barbárie nas ruas. Mas isso não o impedia de sugerir uma teoria crítica sem medo da utopia. Ao invés da dissolução do tema utópico, o ensaio «Filosofia e Teoria Crítica» confere mais sustentação à questão. É correto dizer que, contrário a uma imagem barrada de futuro, Marcuse procura espriá-la. Para tanto, a utopia habita um campo fronteiro entre o econômico e o não-econômico. O autor segue seus colegas quando afirma que a teoria crítica não se efetiva «na forma de uma economia regulada» (Marcuse, «Filosofia» 146). Mais ainda, reconhecia que no estágio apresentado pelo capitalismo monopolista, tudo o que é não-econômico acaba subordinado ao econômico (146). A ruptura desse domínio, prossegue Marcuse, apresenta uma forma racional da sociedade que não se restringe ao modelo soviético de uma economia planificada.¹² Nosso autor inverte os sinais da crítica: ao invés de uma defesa do processo do trabalho a decidir pela totalidade da existência humana, é a totalidade das necessidades advinda desta existência que passa a atuar sobre o destino do processo do trabalho; é, enfim, a economia subordinada às necessidades dos indivíduos (ou ainda, ao «não-econômico») (146), compreendidos como sujeitos sociais em relação. Justamente nessa inversão, Marcuse reencontra a correspondência do pensamento utópico com a crítica.

Pois o que pretende Marcuse é evitar certo «além teológico» derivado também de uma imagem barrada de futuro. Em oposição a Horkheimer, nosso autor, não está aguardando o pudim pronto para só então prová-lo. De outro modo, Marcuse observa as condições para que o pudim seja servido.¹³ Em termos mais precisos, é desde o presente que a prova da imagem do futuro se dá. Horkheimer arrisca perder o conteúdo utópico ao fixá-lo, ainda que num futuro por vir, como ideal social regulador (e que talvez nunca venha a emergir na realidade). Marcuse pensa o utópico à contrapelo, partindo da promessa de uma economia que propicie a liberdade e a felicidade aos seus indivíduos, o que jamais se efetiva. As categorias econômico-políticas carregam consigo, portanto, «conceitos construtivos que não apenas descrevem a realidade dada», mas ao

12 Anos mais tarde, Marcuse revisita essa tese na análise presente em *Marxismo soviético* (1958), obra em que opera uma importante reflexão sobre a ideologia stalinista, marcando o declínio da revolução russa nos parâmetros da Guerra Fria.

13 Em um estudo sobre os modelos contemporâneos de psicanálise, Anamaria de Miranda e Edson de Souza reportam dois modelos utópicos: uma utopia projetiva e uma utopia iconoclasta. À primeira, reportam ao modelo mais usual das construções utópicas de uma sociedade idealmente projetada, de uma perfeição inalcançável. Quanto ao traço iconoclasta, trata-se de uma «concepção de que um ideal não pode ser colocado como imperativo, acionando algo que ainda não sabemos, um vazio, um não lugar, uma brecha que põe o sujeito em movimento desejante para a produção de algo novo» (106). Não aprofundaremos aqui a relação, mas reconhecemos nessa brecha algo da ordem da Grande Recusa, conceito central do pensamento marcuseano e seu vínculo com a utopia. Agradecemos ao Grupo Utopia e Crítica da UFABC, em especial ao eixo Psicanálise e Utopia, por trazer essa referência.

mesmo tempo «apontam para a sua superação e a nova realidade efetiva» (Marcuse, «Filosofia» 147). Desde a primeira categoria econômica, já se anunciava a possibilidade de transformação social. Quando a teoria crítica passa a observar isso, no entanto, percebe também o quanto dessa promessa desaparece conforme o capitalismo avança. Ao observar a história burguesa, é questionável que o capitalismo torne seus indivíduos mais livres e felizes. Pelo contrário, o único «fato positivo», ironiza Marcuse (147), é que tudo aquilo que já está alcançado é dado ao teórico crítico como desaparecendo e ameaçado. A crítica, portanto, atenta justamente para as «possibilidades ameaçadas e sacrificadas» da humanidade (147), mote fundamental da revolução traída e do desânimo e desesperança que daí resultam.

Neste ponto, esperamos já avançar para o lugar ocupado pela utopia na crítica marcuseana. Ele se torna um motor importante de seu pensamento na medida mesma de sua obsolescência.¹⁴ Portanto, a utopia não aparece como no horizonte futuro a ser avaliado *post festum*, como imagem barrada de um futuro incerto. De outro modo, para Marcuse, o utópico está dado no presente, tensionando a realidade efetiva ao lembrar a possibilidade de transformação social pelo desespero dos que foram traídos nas promessas que sustentam o presente. Elementos utópicos estão prestes a desaparecer e, justamente por isso, não cabe à teoria crítica temer a utopia. É verdade que Horkheimer não abandona o horizonte utópico de sua crítica, mas fato é que não lhe emerge com tanta força, relegado por vezes a um futuro incerto e, por isso, insuficiente para os intuitos do diretor do Instituto. Diferentemente de Horkheimer, que baseia seu esforço crítico na constituição de uma teoria da crise diante da barbárie do presente, Marcuse relembra a necessidade de investir também em uma teoria da transformação social, para que a teoria crítica seja tão hábil para fantasiar sobre o futuro quanto é capaz de diagnosticar o presente.¹⁵ Não se trata com isso de reduzir aqui o debate ao

14 Andrew Feenberg (215) considera que o conceito de obsolescência situa historicamente a crítica de Marcuse. Trabalhamos essa hipótese para conceber a condição da crítica marcuseana perante a sua paralisia em uma sociedade unidimensional (Carneiro, *Intervenções marcuseanas*). Notamos também que este conceito reaparece inúmeras vezes em textos vários de Marcuse, por exemplo: *The Obsolescence of Psychoanalysis* (1963), *The Obsolescence of Socialism* (1965) e *The Obsolescence of Marxism* (1967). Mesmo quando Marcuse segue em defesa do movimento negro, a noção de obsolescência se apresenta para remarcar como os modos de desvio do caráter espetacular das manifestações operam sobre os produtos políticos delas (Marcuse, «Art and Revolution» 168-169). O mesmo ocorre na defesa dos movimentos ecológicos – quando Marcuse («Ecology and the Critique of the Modern Societies» 213) reconhece a potencial obsolescência dessa campanha, em especial quando lhe falta uma crítica ao capitalismo. Conferindo mais importância a essa observação, o presente artigo faz vir à tona o mote da obsolescência já presente desde os ensaios marcuseanos para o Instituto, marcado pela utopia enquanto matéria histórica desvanecente nas promessas traídas da economia política.

15 Retomamos aqui argumentos presentes em nosso artigo (Carneiro, «A crítica a partir da fantasia: um debate entre Horkheimer e Marcuse»). De modo semelhante, o lugar da fantasia acompanha o utópico nestes dois autores. Nesse sentido, entendemos as ênfases da crise e da transformação social como diferentes estratégias incorporadas nas posturas críticas de autores como Horkheimer e Marcuse (Carneiro, «A crítica a partir da fantasia» 7). Se, por um lado, a estratégia procura evidenciar a crise social, o caráter utópico resta secundarizado no diagnóstico; por outro lado, se a estratégia trata das possibilidades de transformação social, a utopia ganha mais contorno no diagnóstico sem tomar a força ingênua de um ideal abstrato e teológico. A utopia aqui é marcada por certa concretude, como também acontecia com a fantasia, na medida em que se torna mais do que um devaneio, mas uma possibilidade que resiste à realidade dada e, nisso, aponta para uma realidade outra desde o presente desta resistência.

campo moralizante das perspectivas dos colegas do Instituto, divididos entre otimistas e pessimistas. De outro modo, pressupondo um diálogo entre os parceiros, é possível dizer que temos aqui ênfases diferentes. Se operarmos a crítica sob o ponto de vista das crises e da barbárie, a utopia fica em segundo plano. Contudo, se a perspectiva passa a ser a transformação social, o caráter utópico toma à frente da análise e, assim, recompõe-se a crítica tendo em vista as promessas traídas e o que perdura de utópico no horizonte.¹⁶ Por óbvio, Marcuse reconhece a barbárie que assola o mundo: um «fato positivo» inevitável para quem tem consciência crítica naquele momento. Todavia, reconhecer a crise não lhe permitia deixar a crítica no futuro negativo e abstrato. O porvir tem lastro no presente (algo que Horkheimer também concorda), e justamente por isso não se pode abandonar a utopia ao horizonte incerto. Entender as ruínas das promessas traídas é tão importante quanto entender a traição que tudo arruína.

Considerações finais: esgotamento das energias utópicas?

Uma pergunta que ainda nos resta é sobre o destino desta posição crítica marcuseana para uma reflexão mais contemporânea. Haveria de ser sustentável a aproximação com a utopia enquanto recurso para pensarmos os horizontes de nossa realidade social e suas contradições correspondentes? Podemos evocar aqui Jürgen Habermas («A nova intransparência»). Alcançando o cenário da década de 1980, este autor da segunda geração do Instituto percebe uma mudança central nessa perspectiva: um «esgotamento das energias utópicas» resultante das crises político-econômicas anunciadas nos anos 1970, quando uma nova onda abate os direitos sociais conquistados pelo Estado de bem-estar social e se passa a viver então os anos neoliberais. Habermas percebe que, desde meados do século xx, as expectativas grávidas de futuro pela ciência e pela técnica do período tornam-se alvo de críticas e ceticismo. O modelo utópico pautado pela sociedade do trabalho que organiza as vicissitudes da crítica empregada por socialistas, mostrava-se esgotada em uma nova etapa histórica cuja política econômica planejada e com horizontes de pleno emprego via-se às voltas de uma crise econômica sem precedentes. Aqui as expectativas utópicas cedem ao cenário difuso de experiências que não mais se organizariam pela matriz de uma sociedade do trabalho estruturantes de um projeto político sócio-estatal e seu regime de direitos voltados para a classe operária

16 Nesse sentido, é interessante como Marcuse mantém a tenacidade utópica em seu pensamento. Mesmo em obras consideradas mais «pessimistas», como *O homem unidimensional* (1964), nosso autor finaliza com uma marcação importante sobre práticas utópicas de profundo teor de transformação social (e da Grande Recusa presente aí): «a possibilidade é que, no momento atual, os extremos históricos possam se encontrar novamente: a mais avançada consciência da humanidade e a sua força mais exploradora. Não é mais que uma possibilidade. A teoria crítica da sociedade não possui nenhum conceito que possa fazer a ponte sobre o abismo entre o presente e seu futuro; sem sustentar nenhuma promessa e sem obter nenhum sucesso, ela permanece negativa. Assim, ela quer permanecer leal àqueles que, sem esperança, deram e dão sua vida à Grande Recusa» (240-241). Insistimos: utopia aqui não aparece como uma promessa vinda do futuro. De outro modo, Marcuse aposta em práticas utópicas que, ainda dentro de seu esgotamento e desesperança, permitam desde o presente recuperar tendências de transformação social.

do pós-Guerra. O campo tecnológico ainda se abria para o que virá a ser conhecido posteriormente numa economia de dados, produzindo outros campos para além do chão de fábrica. Com isso, Habermas segue o diagnóstico de Claus Offe (1984), para quem «a utopia perdeu seu ponto de referência na realidade: a força estruturadora e socializadora do trabalho abstrato» (cit. em Habermas 106). Consequentemente, se o paradigma da sociedade de trabalho muda, altera-se também seus horizontes bem como a possibilidade de sua crítica.

Trinta anos depois de seu ensaio «Filosofia e Teoria Crítica», Marcuse chega curiosamente em lugares comuns a Habermas, identificando certo esgotamento das energias utópicas que animam a perspectiva do Estado de Bem-Estar Social. Trata-se da conferência em Berlim, *O «fim» da utopia* (1967) em que afirma:

a ideia de um fim da utopia implica, pelo menos, na necessidade de colocar em discussão uma nova definição de socialismo e de investigar se a teoria marxiana do socialismo não pertence a um estágio de desenvolvimento das forças produtivas atualmente superado (14).

Entretanto, Marcuse também confere um outro sentido a esse «fim» da utopia, significando a «finalidade», a tendência para a qual ainda aponta a carga utópica da história presente. Em especial, quando o chão da fábrica é ocupado cada vez mais por fenômenos de automação, a qual não é apenas uma libertação da labuta física, mas também a contrapartida para novas necessidades vitais.

Na sociedade da afluência, em que o capitalismo se impõe como modo de vida pautado pela abundância de mercadorias, o reino da necessidade se estende ao reino da liberdade, consequência do fato do maior número de mercadorias e serviços que atende ao poder de compra dos indivíduos. É preciso apontar aqui: não se trata de uma sociedade mais livre, mas talvez «libertada». Conforme lembra Jorge Coelho Soares (31), em seus grandes centros, o capitalismo tardio liberou a humanidade do «trabalho manual brutalizante e abriu novas e muito bem-vindas oportunidades de consumo e movimentação social». Todavia, prossegue o autor, este «processo de libertação» conferiu aos sujeitos uma «ilusão de liberdade que nunca se efetivou». E, assim conclui Soares (31), aperfeiçoam-se hoje sistemas de controle social, que impedem quaisquer desvios ou transgressões, quaisquer «forças sociais centrífugas» que escapam do centro polarizado das oposições integradas em uma sociedade unidimensional. Vemos atualmente, com a economia crescente de dados nas *Big Techs*, o controle que Marcuse já denunciava em *O homem unidimensional*. Na ocasião, nosso autor afirmava que a diferença de nossa sociedade está marcada pelo fato de que a conquista das forças sociais centrífugas se dá mais precisamente pela Tecnologia do que pelo Terror, «sobre a dupla base de uma eficiência esmagadora e de um crescente padrão de vida» (32). Um pouco depois, no «Prefácio Político» a *Eros e civilização*, Marcuse reconhece o regime de liberdades aberto pela nova etapa do capitalismo. Todavia, complementa: o fato é que esta liberdade e satisfação está transformando a terra, especialmente nas periferias, em um inferno (XIII).

Apesar das dificuldades que se encontra para se pensar criticamente a liberdade junto a indivíduos «libertos», é importante lembrar em que lugar se consolida tal regime social e qual preço se paga pela liberdade conquistada no interior do sistema de opulência mercantil. Este inferno não é localizado, mas ilumina o todo (XIII).

Do ponto de vista que nos interessa, o debate sobre as utopias permanece vivo também neste ponto. Avesso ao esgotamento das suas energias, o fato é que o caráter utópico da sociedade contemporânea atravessa uma encruzilhada. Sem temer a utopia, o pensamento marcuseano a radicaliza, revendo seus fundamentos. É fato, como vimos em Marcuse e Habermas, que o modelo utópico da sociedade do trabalho exige uma revisão. Todavia, e aqui o pensamento marcuseano deixa de acompanhar o diagnóstico habermasiano, é necessário observar que o caráter utópico deriva de princípios elementares da condição social, habitando entre as possibilidades de libertação e as condições necessárias de existência. Temos aqui duas coordenadas importantes para a crítica marcuseana retomar – e não abandonar – a utopia, embora reconheça o esgotamento de seus padrões modernos. Afinal, o limite que a realidade tecnológica conduz é aquele em que a prática social é levada ao impasse entre a necessidade e a liberdade. Segundo Marcuse (*O «fim» da utopia* 19, colchetes nossos): «as novas necessidades [oriundas da automação e seu impacto na sociedade do trabalho] [...] são realmente a negação determinada das necessidades existentes». Enquanto tal, podemos dizer que as novas necessidades vitais – base para uma releitura da utopia em Marcuse – são aberturas para um novo regime de liberdades que não está mais submetido ao reino da necessidade, muito embora permita reorganizar as necessidades vitais. Em *O Reino da liberdade e o reino da necessidade - uma reconsideração* (1969), nosso autor busca explorar esse campo de relações. O que se explicita é uma mudança estrutural entre esses dois domínios, os quais organizam não apenas a sociedade estabelecida, mas também sua dimensão utópica. Entre as condições existentes da sociedade e suas promessas futuras, existem duas dinâmicas em que a necessidade e a liberdade avançam a fronteira que existe entre elas, com seus dois reinos, cada qual desde sua realidade, intervindo um no outro.

Acompanhemos mais de perto. Com a substituição da antiga força de trabalho por máquinas, pode-se afirmar que o reino da liberdade se estende ao reino da necessidade (Marcuse, «The Realm of Freedom» 23). Conforme afirmamos acima, a brutalização do trabalho, basicamente, torna-se uma atividade desnecessária, propiciando novas possibilidades nos padrões sociais presentes no mundo do trabalho. Outras atividades se fazem presentes: setores econômicos como a prestação de serviços ganham proeminência na composição econômico-social. A volta no parafuso do capitalismo tardio, entretanto, reduz a promessa de libertação a um novo regime de servidão – mais profundo e tecnológico – cujo controle deixa obsoletas as promessas de direitos sociais conquistadas outrora na forma de Estado de bem-estar social. A medida passa a ser aquela que vem da necessidade sobre a liberdade: livre dos contratos de trabalho e das leis que os organizam, deixa-se a condição de sobrevivência por subsistemas

precarizados de serviço em que o sujeito, livre para ser empresário de si mesmo, submete-se à necessidade de mercado altamente competitivo e fixo às marcas de desempenho e metas.¹⁷ Uma promessa de liberdade domada pela necessidade externa aos indivíduos, regrada por interesses terceiros no jogo de uma sociedade dividida animada pelos humores do mercado.

Seria o fim da utopia? Pensemos aqui no duplo aspecto desta pergunta. De um lado, na realidade do «precariado», a utopia fica rendida às forças anárquicas do capitalismo neoliberal. É como se o reino da liberdade ficasse rendido a um regime de «falsas necessidades», para usar um tema de Marcuse (*O homem unidimensional* 44). Falsas no sentido de apenas tocar a superfície, mantendo-se na aparência do regime social que aponta como crucial o que é apenas a exigência alienada do mercado. Não há alternativa, afirmava a premiê britânica, Margareth Thatcher, no início dos governos neoliberais dos anos 1970. De outro lado, a despeito do horizonte distópico que ronda tal perda de expectativas utópicas de uma sociedade do trabalho que carece de revisão desde suas bases, o pensamento marcuseano auxilia a crítica sair de um possível fatalismo. Temos aqui um segundo aspecto do fim da utopia, aquele que sugere sua finalidade, encontrando nas pequenas promessas traídas os fragmentos de uma utopia a ser recolhida. Pois, se é verdade que o campo de liberdades fica submetido à necessidade do mercado, é também verdade que essas liberdades uma vez foram sonhadas, um regime de vida que procura romper com a cadeia de dominação, e quiçá com a possibilidade de um regime social para além do princípio de desempenho. Ao observar sob esse prisma, Marcuse traz à tona as «verdadeiras necessidades». Elas não são simplesmente aquelas marcadas pelo caráter fisiológico do humano (comer, dormir e outras atividades que o capitalismo jamais respeita quando chega no inferno das suas periferias). Certamente, a necessidade é verdadeira por carregar consigo o corpo, não apenas aquele que respira, mas também o que anseia. É aqui que a liberdade avança sobre a necessidade, transvalorando o valor, recuperando a aliança que está presente em sujeitos livres.

Sobre isso, Marcuse termina seu *Um ensaio sobre a libertação* (1969), lembrando justamente isso, através da voz de uma jovem militante negra, Angela Davis. Perguntada sobre «o que as pessoas fariam se vivessem em uma sociedade livre?», ela responde: «pela primeira vez em nossas vidas, nós seremos livres para pensar sobre o que vamos fazer» (Marcuse, *Um ensaio sobre a libertação* 80). A necessidade aqui, finalmente, não é aquela derivada de interesses anônimos de uma sociedade dividida. Livres, a humanidade pergunta-se sobre as necessidades que advém dessa condição de liberdade.

17 Como alguns exemplos, podemos destacar: Braga; Antunes; Brown; Ehrenberg. Destacamos ainda a perspectiva de Wendy Brown, ao associar a precarização das formas de vida à ascensão autoritária da ideologia da nova direita como um efeito da dessublimação repressiva que Marcuse apresenta em *O homem unidimensional* (Brown 202-207). Ao associar o novo contexto de identificação com a realidade dada, o sujeito resta com uma consciência enfraquecida e meramente identificada à realidade, mimetizando em sua performance social um fragmento de realidade. Sem alternativa, resta ao sujeito defender-se pelo cinismo empobrecido de condescendência com a realidade dada, um nihilismo adaptado à dominação do capitalismo. Diante dessa composição psicossocial, o que resta de utópico? Como sonhar em meio às ruínas? Perguntas sobre as quais iniciamos aqui, prevendo um desdobramento futuro da questão em outra oportunidade.

Em contraste com a «neo-liberdade» submetida à necessidade do mercado, a simples pergunta por uma sociedade livre permite imaginar a potência das necessidades livres. Aqui reside um teor utópico de grande potência transformadora.

Decerto, Marcuse não adere a um «otimismo militante», como bem observa Arno Münster (40). Seu vínculo com a utopia não o deixa flutuar livremente na sociedade sem observar os infernos de um futuro apocalíptico regido pel//a razão tecnológica. Certamente, ele permaneceria próximo à suspeita crítica de Horkheimer, que não dispensa a crítica (e o pessimismo de um diagnóstico de crise) uma vez reconhecendo a realidade contraditória do capitalismo. Marcuse, entretanto, distancia-se da postura horkheimiana (e seu «pessimismo militante») na medida mesma em que não deixa a imagem futura para um porvir. Tampouco, Marcuse não afirmaria que as energias utópicas estão esgotadas, como sugere Habermas. Nosso autor sabe que, desde agora como antes, sonha-se com uma outra possibilidade de vida. E isso ele não extrai de uma abstração, mas da maneira como nos surgem os sofrimentos sociais. É o corpo de uma jovem negra, marcada pela violência social, que Marcuse ressalta para dar voz à crítica ao todo social e sua aparente liberdade regida pela necessidade de mercado. É no corpo marginalizado pela realidade que habita algo de utópico desde agora. É neste corpo interseccionado como alvo dos diversos âmbitos da dominação social, a saber: a que abate raça, gênero e classe. Na recusa insubmissa a esse lugar social das necessidades do mercado, do patriarcalismo e do colonialismo, encontramos uma voz que, desde sua presença, permite-se lançar a potência utópica para além desta realidade marginalizante. É neste corpo (grávido de um mundo social diverso) que a utopia se faz, enfim, real e, ainda mais importante, erótica.¹⁸ Uma utopia que desperta o corpo a despeito da sombra de sua margem na realidade, um utópico que emerge em relações presentes, ainda que fragmentadas nas experiências cotidianas.

Referências

- Abromeit, John. *Max Horkheimer and the Foundations of the Frankfurt School*. Cambridge University Press, 2011.
- Antunes, Ricardo. *O privilégio da servidão: O novo proletariado de serviço na era digital*. Boitempo, 2020.
- Benhabib, Seyla. *Critique, Norm, and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. Columbia University Press, 1986.
- Benzaquén, Adriana. «Thought and Utopia in the Writings of Adorno, Horkheimer, and Benjamin». *Utopian Studies*, vol. 9, nº 2, 1998, pp. 149-161.

18 O termo tem aproximação clara com a psicanálise, extraindo outro aspecto do pensamento marcuseano com a utopia mediante a psicanálise. Essa temática, de reconhecida importância, não é diretamente tratada no presente artigo. Sobre esta relação na análise de Marcuse, Marília Pisani avança em muitos aspectos. Agradeço ao Grupo Utopia e Crítica da UFABC, em especial ao eixo Psicanálise e Utopia, por trazer esse tema à tona.

- Braga, Ruy. *A Política do precariado: Do populismo à hegemonia lulista*. Boitempo, USP: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2012.
- Brown, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo: A ascensão da política antidemocrática no ocidente*. Editora Filosófica Politeia, 2019.
- Caldeira, Flamarion. «Horkheimer, leitor de Schopenhauer: uma tradução e um breve comentário». *Cadernos de Filosofia Alemã*, nº 12, jul./dez. 2008, pp. 99-113.
- Carnaúba, Maria Érbia C. *Teoria Crítica e Utopia*. Tese de doutorado defendida no programa de pós-graduação em Filosofia. Unicamp, 2017.
- Carneiro, Silvio. «A crítica a partir da fantasia: um debate entre Horkheimer e Marcuse». *Artefilosofia*, nº 35, 2024/1, pp. 1-26. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/7153/5643>
- —. *Intervenções marcuseanas: Ensaios de Teoria Crítica*. Propg/UFABC, 2021.
- Dubiel, Helmut. *Theory and Politics: Studies in the Development of Critical Theory*. The MIT Press, 1985.
- Ehrenberg, Alain. *O culto da performance. Da aventura empreendedora à depressão nervosa* (1995). Ed. Ideias e Letras, 2010.
- Engels, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. 1892. Global Editora, 6ª ed., 1984.
- Feenberg, Andrew. «Commentaries - I (1992)». *Collected Papers of Herbert Marcuse: Philosophy, Psychoanalysis, and Emancipation - vol. 5*, editado por Douglas Kellner e Clayton Pierce. Routledge, 2011, pp. 213-215.
- Habermas, Jürgen. «A nova intransparência: A Crise do Estado de Bem-Estar social e o esgotamento das energias utópicas». 1985. *Novos estudos CEBRAP*, nº 18, Set, 1987.
- Horkheimer, Max. «Teoria tradicional e teoria crítica». 1937. *Col. «Os pensadores»*, vol. XLVIII, editado por Zeliko Loparic e Otilia Fiori Arantes. Ed. Abril, 1975, pp. 125-162.
- Jay, Martin. *A Imaginação dialética. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950)*. 1985. Contraponto, 2008.
- Jeffries, Stuart. *Grande Hotel Abismo: A Escola de Frankfurt e seus personagens*. 2016. Cia. das Letras, 2018.
- Kangussu, Imaculada. *Leis da liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. Ed. Loyola, 2008.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Peter Lang Press, 2010.
- Löwy, Michael. «O Pessimismo revolucionário de Walter Benjamin». *Revista de Teoria da História*, vol. 24, nº 2, 2021, pp. 34-37.
- Marcuse, Herbert. «Art and Revolution». 1972. *Collected Papers of Herbert Marcuse: Art and Liberation - vol. 4*, editado por Douglas Kellner. Routledge, 2007, pp. 166-177.
- —. «Ecology and the Critique of the Modern Societies». 1992. *Collected Papers of Herbert Marcuse: Philosophy, Psychoanalysis, and Emancipation - vol. 5*, editado por Douglas Kellner e Clayton Pierce. Routledge, 2011, pp. 206-213.
- —. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press, 1966.

- —. «Filosofia e Teoria Crítica». 1937. *Cultura e sociedade - vol. 1*. Paz e Terra, 1997, pp. 137-160.
- —. *O «fim» da utopia*. 1967. Paz e Terra, 1969.
- —. *O homem unidimensional: Estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. 1964. Edipro, 2015.
- —. *Soviet Marxism. A Critical Analysis*. Columbia University Press, 1958.
- —. «The Realm of Freedom and the Realm of Necessity: A Reconsideration». *Praxis*, vol. 5, nº 1, 1969, pp. 20-25.
- —. *Um ensaio sobre a libertação (Col. Grande Recusa - vol. 1)*. 1969. Ed. Filosófica Politeia, 2024.
- Martineau, Alain. *Herbert Marcuse's utopia*. Harvest House, 1986.
- Miranda, Anamaria Brasil e Edson Luiz André de Sousa. «Psicanálise: Vocação utópica». *Psicologia USP*, vol. 29, nº 1, 2018, pp. 106-115.
- Münster, Arno. *Herbert Marcuse e a «Grande Recusa»: Rumo a uma sociedade n o-repressiva*. Nau, 2024.
- Paris, Jeffrey. «Obstinate critique and the possibility of the Future». *New Critical Theory: Essays on Liberation*. Rowman and Littlefield, 2001, pp. 15-36.
- Pippin, Robert, Andrew Feenberg e Charles P. Webel (eds.). *Marcuse: Critical Theory and the Promise of Utopia*. Macmillan, 1988.
- Pisani, Mar lia M. «Utopia e psicanálise em Herbert Marcuse». *Trans/Form/Ação*, vol. 29, nº 2, 2006, pp. 203-217.
- Postone, Moishe e Barbara Brick. «Critical Pessimism and the Limits of Traditional Marxism». *Theory and Society*, vol. 11, sept. 1982, pp. 617-658.
- Silva, Rafael Cordeiro. *Max Horkheimer: teoria crítica e barbárie*. EdUFU, 2011.
- Soares, Jorge Coelho. «Arno Münster e Herbert Marcuse: Filósofos da contestação, pensadores da esperanç a». *Herbert Marcuse e a «Grande Recusa»: Rumo a uma sociedade não-repressiva*. Nau, 2024, pp. 9-36.
- Thorkelson, Nick. *Herbert Marcuse, Philosopher of Utopia. A Graphic Biography*. City Lights Books, 2019.
- Wiggershaus, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significac o política*. 1985. DIFEL, 2002.

Consideraciones sobre la familia en Th. W. Adorno y M. Horkheimer: autoridad, individuo y totalidad social capitalista¹

Considerations on the Family in Th. W. Adorno and M. Horkheimer: Authority, the Individual and the Capitalist Social Totality

Cristina Catalina Gallego
Universidad Complutense de Madrid
c.catalina@ucm.es

Enviado: 10 octubre 2024 | **Aceptado:** 18 octubre 2024

Resumen

El artículo expone las consideraciones de Adorno y Horkheimer sobre la familia burguesa y su crisis en el capitalismo avanzado en relación con la existencia de tendencias autoritarias en las sociedades occidentales. La familia burguesa contenía una tensión dialéctica como instancia de mediación entre el individuo y la totalidad social: al mismo tiempo que facilitaba la interiorización de la dominación social, contenía elementos contrarios a la racionalidad instrumental que posibilitan la individualidad. Las condiciones del capitalismo avanzado quiebran las bases de esta tensión, basada en la combinación de la autoridad patriarcal con el amor materno, reforzando el proceso de debilitación del yo y el auge de disposiciones autoritarias.

Palabras clave: teoría crítica, autoridad y familia, familia y capitalismo, Adorno, Horkheimer

Abstract

The article examines Adorno and Horkheimer's analysis of the bourgeois family and its crisis within advanced capitalism, particularly in relation to the development of authoritarian tendencies in Western societies. The bourgeois family held a dialectical tension as a mediating institution between the individual and the social whole: while it facilitated the internalization of social domination, it also contained elements that resisted the instrumental rationality necessary for individuality. However, the social conditions of advanced capitalism disrupt this tension—based on the interplay of patriarchal authority and maternal love—further weakening the self and fostering the development of authoritarian dispositions.

Keywords: Critical theory, authority and family, family and capitalism, Adorno, Horkheimer.

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco de los siguientes proyectos de investigación: «La contemporaneidad clásica y su dislocación: de Weber a Foucault» (PID2020-113413RB-C31), dirigido por J. L. Villacañas y R. Castro; y «Constelaciones del autoritarismo: Memoria y actualidad de una amenaza a la democracia en una perspectiva filosófica e interdisciplinar» (PID2019-104617GB-I00), dirigido por J. A. Zamora y R. Mate.

Introducción

Este artículo aborda las consideraciones que Adorno y Horkheimer llevaron a cabo sobre la familia y sus transformaciones en el marco de la crisis del capitalismo liberal, situándolas en el marco más general de su teoría crítica de la sociedad capitalista. La familia burguesa se sitúa aquí como instancia de mediación entre el individuo y la totalidad social, en tanto que constituye un espacio fundamental para la constitución de disposiciones psíquico-sociales adaptadas a las formas de autoridad y dominación específicas de capitalismo. Si el mercado capitalista presupone la categoría del individuo –singularidad formalmente libre e igual, que se relaciona con otros a través de la mediación mercantil–, la familia burguesa ofrece un espacio para su conformación psíquico-social concreta como sujeto de interés que asume y obedece acríticamente los principios de intercambio, la competencia y el trabajo. El papel de la familia no consiste, por lo tanto, en la simple transmisión de falsos contenidos de conciencia –no se entiende como aparato ideológico–, pero tampoco en la mera reproducción material del individuo como fuerza de trabajo o capitalista. Lo que Adorno y Horkheimer muestran es que se ocupa también, y específicamente, de su reproducción psíquico-social, de la formación y consolidación de cierta estructura de carácter o de ciertos rasgos de la subjetividad. Concretamente, la familia burguesa habría constituido el espacio predilecto de aprendizaje práctico de la «indispensable capacidad para la conducta específicamente autoritaria, de la que en gran medida depende la existencia del orden burgués» (Horkheimer, «Autoridad y familia» 123-124). No obstante, su forma y contenido no son inalterables en el desarrollo del capitalismo. Los cambios que la relación entre individuo y totalidad experimenta con el ocaso del momento liberal del capitalismo –con la tendencia a la concentración de capital– quebrantan los fundamentos de la autoridad patriarcal de la familia burguesa, sus vínculos afectivos y, en consecuencia, de su papel en la conformación de ciertos rasgos psico-sociales subjetivos (137-138; Adorno y Horkheimer, «Familia» 142). La crisis de la familia burguesa en el capitalismo avanzado no supuso, sin embargo, la merma en la presencia de tendencias autoritarias en los sujetos. Estas aumentaron en la medida en que el poder social afectaba cada vez más a la subjetividad sin la mediación del espacio de la constitución de la individualidad que constituía la familia. El incremento de los rasgos autoritarios en el capitalismo avanzado no sería causa de la crisis de la familia burguesa, pero sí una expresión más del aumento de tendencias socializadoras que aniquilan al mismo tiempo la posibilidad de la individualidad, de la autoridad patriarcal y el amor maternal.

Es preciso, por lo tanto, tener en cuenta que el abordaje que Adorno y Horkheimer hacen de la crisis de la familia en su forma liberal-burguesa parte de la pregunta por la relación entre la forma específica de la autoridad familiar y la conformación de ciertas disposiciones autoritarias en el sujeto, de su capacidad para aceptar, afirmar y perpetuar relaciones de dominio (Sembler 134). En este sentido, la verdad de sus consideraciones sobre la familia tiene un núcleo temporal muy específico marcado por la existencia y

persistencia de tendencias autoritarias incluso dentro de las propias democracias liberales –y que impulsa algunas sus principales investigaciones a partir de los años 30 del xx–.² Estas no solo contrastaban con los principios ideales ilustrados, sino que además parecían confirmar en el ámbito de la subjetivación lo que ya Marx había advertido en el del mercado capitalista: el fracaso de las expectativas emancipadoras de la sociedad burguesa –la no-verdad de sus formas de libertad e igualdad–. La interiorización de las formas de dominación impersonal propias del mundo burgués, ya autoritarias en sí, contiene además un potencial más autoritario en las condiciones del capitalismo tardío. El «peligro autoritario» reside, en última instancia, en cómo la configuración de la totalidad social capitalista y sus formas de dominación afectan psíquico-física y socialmente al sujeto produciendo daños específicos. La dinámica social afecta al sujeto en tanto que individuo atomizado que ha de perseguir su interés, incluida su autoconservación, en un orden regido por los principios del intercambio y la competencia, pero también como algo más que eso: como un sujeto vivo con afectos, deseos y vínculos diferenciados de su conveniencia mercantil. No obstante, la racionalidad de la acumulación de capital no explica por sí misma la emergencia de disposiciones autoritarias en el sujeto. Se requiere para ello de la comprensión de las mediaciones, del análisis del modo en que sus determinaciones y formas sociales afectan la constitución psicosocial de los sujetos. En este sentido, Adorno y Horkheimer analizan la familia como una instancia de mediación fundamental en la sociedad burguesa debido a su específica forma de autoridad patriarcal –la dominación directa del padre en la nueva esfera de la intimidad– y de vínculo afectivo desinteresado –el amor materno y fraterno–, además de a su inmediata presencia desde la temprana infancia. Estos mismos rasgos otorgan a la familia burguesa un papel privilegiado en la conformación de disposiciones conformistas y autoritarias.

2 El primer trabajo de Horkheimer sobre la familia («Autoridad y familia») tuvo lugar precisamente en el marco del proyecto de investigación del Instituto de Investigación Social de Frankfurt –Institut für Sozialforschung–, sobre la relación entre autoritarismo en el capitalismo y la institución de la familia, que dio lugar al volumen colectivo *Estudios sobre autoridad y familia* en 1936. Esta investigación se suele interpretar como un antecedente del ulterior trabajo de investigación plasmado en el texto *La personalidad autoritaria* de 1950, en la medida en que este último se ocupa de una manera más detallada y sistemática del problema del autoritarismo en las sociedades capitalistas que se plasma en el extenso. Esta recepción del primer estudio ha supuesto, en muchos casos, un olvido de la centralidad que en él tenían los análisis de la familia, así como de sus contenidos específicos (Umrath, «Recovering the Gender» 85). En cualquier caso, los posteriores análisis que Adorno y Horkheimer realizaron sobre la familia siguen planteándose, en buena medida, en relación con la cuestión de la existencia de tendencias autoritarias en las sociedades capitalistas, véase: Adorno, «El problema de la familia», 1955; Horkheimer «Autoridad y familia en el presente», 1960 y «El futuro», 1966; Adorno y Horkheimer, «Familia», 1966.

El fracaso de la emancipación burguesa y las nuevas formas de autoridad en el capitalismo: dominación impersonal y antagonismo de clase

La sociedad burguesa pretendía haber liberado a los seres humanos de la autoridad infundada, específicamente de las formas de dominación personal directa propia del antiguo régimen. Si, contra el privilegio estamental, la modernidad ilustrada consideraba que los seres humanos nacían libres de sometimiento e iguales en tanto que detentadores de la capacidad para discernir la propia conveniencia, solo el mérito personal podía justificar las desigualdades y las jerarquías de mando y obediencia. En este sentido, la obediencia producida por libre consentimiento debía estar fundamentada en el juicio o discernimiento autónomo, en la razón subjetiva –que, en realidad, estaba distribuida tan solo entre varones y como facultad en potencia–. La sociedad burguesa contenía, por lo tanto, una promesa de liberación de la creencia y la autoridad infundadas, cuyo punto de partida fundacional y fundamental era la categoría de individuo, en tanto que sujeto dueño de sí, responsable de su conducta y fautor de su destino –idealmente autónomo, razonable, bueno y digno– (Horkheimer, «Autoridad y familia» 104-105). La nueva autoridad reclamaba entonces su legitimidad en la racionalidad subjetiva del individuo y ya no en una supuesta racionalidad objetiva fundamentada en una instancia trascendente. Únicamente se consideraba libre la obediencia si procedía de un dictado de la razón individual y con acuerdo al propio interés. De ahí la confianza emancipadora depositada en las instancias burguesas del mercado, el trabajo asalariado, o el gobierno representativo –basadas formalmente en el libre consenso– como garantes de la racionalidad y legitimidad de la autoridad y, de su reverso, de la libertad individual entendida como autonomía racional y moral del sujeto. Pero, como revelara en su momento la crítica de Marx, se trata de una confianza ciega, puesto que estas formas sociales, aunque contienen un momento de libertad porque prescinden de la coacción personal directa, se sostienen en realidad sobre la heteronomía y el antagonismo social.

Incluso en su momento de verdad como sujeto de interés en el mercado, la categoría burguesa de individuo es falsa en su pretensión de universalidad, pues coincide solo con el varón blanco propietario. Si la exclusión de las mujeres de dicha categoría fue justificada por su supuesta naturaleza, la de los no propietarios –proletariado, campesinado, poblaciones indígenas en las colonias, etc.– se legitimó por la falta de desarrollo de la razón. Pero, además, Adorno y Horkheimer, siguiendo a Marx, consideran que la categoría de individuo tiene un carácter ideológico porque la supuesta autonomía e igualdad del sujeto en el mercado se ve negada por las formas de heteronomía, dependencia y antagonismo que implica la racionalidad del capital sobre las que se sostienen. Dicha racionalidad no solo ordena la dinámica del mercado y condiciona las formas sociales hegemónicas y, de manera medida, el comportamiento subjetivo, sino que además presupone la existencia de clases sociales con intereses contrapuestos. El momento de verdad del individuo burgués, expresado en la autonomía del sujeto de interés en el mercado,

se ve así negado por su dependencia de la racionalidad mercantil y del dominio de los otros (Horkheimer, «Autoridad y familia» 108). Adorno y Horkheimer siguen aquí la crítica de Marx a la sociedad burguesa y a sus falsas promesas de emancipación. El capital constituye una racionalidad social objetiva que se despliega a través de formas de dominación abstractas, impersonales e inmediatas, como es la coacción impersonal al trabajo asalariado. De estas surgen, además, nuevas modalidades de coerción directa en instituciones públicas y privadas. Las formas sociales capitalistas no son fruto de una decisión consciente, libre y razonada. Los seres humanos la producen y reproducen de manera involuntaria y dicha racionalidad contiene en sí misma el principio de su propio movimiento. En este sentido, la lógica del capital da lugar a nuevas formas de autoridad infundada que se imponen al individuo en la persecución de su interés privado en el mercado, puesto que para lograrlo ha de adaptarse a sus determinaciones y formas sociales. Y ha de hacerlo en tanto que individuo, es decir, en tanto que singularidad aislada formalmente de otras, puesto que es la categoría de «integración social» que presupone la forma mercado capitalista, en consecuencia, intrínsecamente asocial. La «autoridad» capitalista se presenta siempre de manera «enmascarada e indirecta, mediada», pese a su crueldad y objetividad social (Horkheimer, «Autoridad y familia» 113).

En este sentido, incluso la categoría de individuo burgués contiene un momento de no libertad, porque obedece a una racionalidad objetiva en la persecución de su interés privado. Pero, también, porque ejerce dominio sobre otros. Si el interés privado que el individuo persigue en el mercado está determinado por la clase social –cuando se trata de la busca del salario o beneficio empresarial– es porque la racionalidad del capital presupone a su vez un antagonismo social estructural y, con ello, una forma de heteronomía específica del proletariado. El proletariado, en tanto que desposeído de medios de vida propios, depende para su subsistencia del salario, que consigue mediante la venta al capital de su sola posesión: su capacidad para trabajar. Ello significa que el capital posee de manera privativa el medio de vida del proletariado. Lo que aboca a este último a someterse a una relación contractual, a poner su trabajo a disposición de una voluntad ajena, en la que los intereses de ambas partes son contrarios. Así, la dominación abstracta del capital se expresa en particular para el proletariado en una forma de coacción muda que le conduce a otras formas de coacción directa en el desempeño laboral (Catalina, «Trabajo, desposesión» 56-57). Su condición de desposesión revela así que el trabajo asalariado no es libre y que la relación laboral es otra forma de autoridad infundada. En ese sentido, se puede decir que en la libertad de la burguesía «está supuesta la renuncia a la libertad»: a la suya, pero también la del proletariado y a la de la sociedad en su conjunto (Horkheimer, «Autoridad y familia» 108). Con ello se constata que las estructuras de autoridad y dominación no desaparecen con la sociedad burguesa, sino que adoptan nuevas formas (Umrath, «Recovering the Gender» 93).

Ni siquiera la clase burguesa es «libre» tal y como ideológicamente se concibe a sí misma, puesto que se somete a la racionalidad social objetiva como si fuera un hecho natural. El «hecho económico» es su nueva creencia y autoridad infundada. El individuo

burgués, aunque se sienta autónomo, «reconoce como inalterables los hechos socialmente condicionados y persigue sus propios intereses sobre la base de la realidad dada» (Horkheimer, «Autoridad y familia» 117). La razón del sujeto burgués no se despliega para comprender críticamente la racionalidad del capital como dominio, sino para tratar de captar las dinámicas de sus determinaciones concretas en el mercado, como si fueran fenómenos naturales, en la medida en que sean útiles para la consecución del propio interés. No obstante, pese a este esfuerzo, la racionalidad objetiva que rige la sociedad y que aparece naturalizada en las formas que adopta tiene un comportamiento irracional y azaroso desde el punto de vista del sujeto que participa en fenómenos del mercado. Si el éxito del individuo burgués en la consecución del beneficio está condicionado por su capacidad para «comportarse con acierto o no» de acuerdo con la lógica de los hechos económicos, la razón subjetiva se reduce tendencialmente a mera «racionalidad instrumental» o astucia (Horkheimer, «Autoridad y familia» 108 y 115; Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 52-53 y 88-89; Umrath «Recovering the Gender 94»; y Benjamin 44). Para el sujeto burgués no se trata, por tanto, de criticar y abolir el «ciego mecanismo económico» por su sin razón, injusticia o falta de libertad, sino de ser capaz de entender algunas de sus dinámicas para posicionarse de la mejor manera ante él. La razón se desempeña entonces tratando de calcular y prever las condiciones de producción y circulación que, aunque tienen una racionalidad objetiva, no se presentan de manera transparente a los individuos.

Partiendo de esta condición ontológico-epistémica de los «hechos» económicos del capital en general, Horkheimer («Autoridad y familia» 113) y Adorno («Familia» 136) consideran que las condiciones sociales del capitalismo de competencia permitían cierta inteligibilidad de las causas externas del fracaso y cierta previsión de las condiciones de producción y mercado, a diferencia de lo que ocurrirá en el capitalismo avanzado. El cálculo de las dinámicas económicas podía tener resultados más predecibles y, por lo tanto, el esfuerzo tenía más probabilidades de encontrar recompensa, en comparación con lo que ocurrirá posteriormente. De este modo, el individuo burgués podía reconocer algunas de las causas individuales de su fracaso y responder ante ellas de cara al futuro. Según Horkheimer, al menos en el periodo ascendente del régimen burgués, había cierta racionalidad en la «distribución de la dicha y el prestigio» entre la burguesía («Autoridad y familia» 119).

Familia patriarcal, capitalismo liberal e individuo: el aprendizaje de la autoridad burguesa

Si bien las expectativas de emancipación modernas se asociaban a la categoría del individuo, en realidad, señala Horkheimer («Autoridad y familia en el presente» 81), «el nacimiento de la civilización moderna no liberó realmente al individuo particular, sino a la familia burguesa, razón por la que aquélla llevó dentro de sí, desde el primer

momento, una profunda contradicción». La familia burguesa contiene formas de autoridad y vínculo personal que chocan respectivamente con el ideal ilustrado de legitimidad de la obediencia basada en la razón subjetiva y con la racionalidad objetiva del capital. En la familia, el «hombre, liberado de la servidumbre en casas ajenas, se convirtió en amo de la propia» (82). Y, en ella, la figura materna custodió, mediante una renuncia forzada a ser sujeto de interés, vínculos desinteresados de afecto y cuidado.

Según Adorno y Horkheimer («Familia» 136-137), desde los inicios de la sociedad burguesa la familia estuvo atravesada por un antagonismo, debido a que esta constituía una parte fundamental del ordenamiento social determinado por el principio del intercambio y el dominio de la racionalidad instrumental, mientras que, al mismo tiempo, contenía en su seno elementos que no se organizaban de acuerdo con el principio individualista del libre consenso, ni según las determinaciones de la racionalidad objetiva del capital. Estos elementos son fundamentalmente la dominación directa, personal e inmediata del padre sobre el resto de los miembros –esposa e hijos– y el amor incondicional materno. En ese sentido, la familia pareciera contener elementos feudales y naturales, pero ni la autoridad patriarcal burguesa es una reminiscencia del pasado ni el afecto maternal sacrificial es una esencia femenina (136-137).³ El aparente anacronismo y naturalismo de la familia burguesa es más bien resultado de su asincronía con los principios del intercambio y la competencia, y de su sincronía con la totalidad social capitalista, a cuya racionalidad se pliega la conformación de la femineidad y la masculinidad, así como el dominio patriarcal. La familia se sitúa así entre «dos fuegos, el del progreso de la cultura, por un lado, y por el otro las tendencias irracionales que pone en movimiento» (132). Precisamente, en la persistencia contradictoria de elementos irracionales en la sociedad racional, como la autoridad patriarcal y el amor maternal, residen tanto la significación social de la familia burguesa como sus dificultades internas en el desarrollo del capitalismo, las que explicarán su crisis (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 82).

Para la teoría crítica, la familia burguesa funcionaba como un lugar de protección material y seguridad afectiva, gracias respectivamente a las figuras paterna y materna, vinculadas cada una con un elemento «irracional» desde el punto de vista de la lógica burguesa. La autoridad patriarcal y el vínculo maternal permitían a la familia amparar e incitar los procesos de interiorización del deber moral y de formación de la individualidad. En este sentido, la institución familiar funcionaba como espacio de constitución del individuo tanto en su momento de verdad –como

3 Precisamente, la familia produce una ideología específica de sus elementos «irracionales», que presenta como naturales. Por una parte, apela al principio de sangre del parentesco natural imitando a la aristocracia feudal y justificando así la figura del padre como señor de la casa, sostenida sobre relaciones de dominio y dependencia. El *pater familias* burgués tenía así un elemento de *bourgeois gentilhomme* (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 81; Adorno y Horkheimer, «Familia» 139). Por otra parte, también desarrolló una ideología del amor materno encubriendo con ello la opresión que convierte a la mujer en sierva doméstica y la renuncia sacrificial que sostiene su dedicación desinteresada a todos los miembros (Adorno, *Minima moralia* 99-100; Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 152-157)

sujeto autónomo y de interés privado– como en el de su falsedad –como sujeto con disposiciones conformistas y autoritarias–.

Uno de estos elementos «irracionales» proviene de su estructura de autoridad patriarcal basada en la dominación y la dependencia directa y personal. La obediencia al padre se sostenía, según la teoría crítica, en dos elementos: su mayor fuerza física –o, se podría añadir su disposición a ejercerla– y su papel de proveedor de dinero (Horkheimer, «Autoridad y familia» 130). Lo que funda, por lo tanto, la figura del padre como señor de la casa era tanto el temor que infunde como la dependencia que el resto de los miembros tenían de él para la subsistencia –amparada, en el caso de la esposa, en su exclusión de la condición de sujeto económico, jurídico y político–. En este sentido paradójico, la figura paterna era tan temida como querida. Que el padre sea obedecido, y reconocido como amo en la familia, se explicaría por su capacidad social para poseer o ganar dinero, además de por su fortaleza física. En la medida en que posee dinero o propiedades, los hijos y la esposa pasan a ser también sus posesiones (130), tal y como Marx ya había señalado (Brown), siguiendo el principio de la servidumbre que idealmente el llamado trabajo libre, asalariado, habría tratado de abolir. El poder *de facto* del padre lo convierte en amo *de jure*. El señorío del *pater familias* en la familia se basa así en una relación de dependencia inducida, en el caso de la esposa, mediante su confinamiento doméstico y la privación de su capacidad para actuar jurídicamente como sujeto.

En la medida en que el *pater familias* podía garantizar su papel del proveedor económico, la familia funcionaba como garante de la seguridad material de sus miembros, precisamente en una sociedad como la capitalista en la que el sujeto se sitúa constantemente ante la amenaza de la competencia (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137). Por ello, el papel de la familia como espacio de protección económica era casi privativo de la clase burguesa. De hecho, hasta el siglo XIX la familia siguió constituyendo para muchos miembros de la burguesía una unidad económica por la presencia de numerosas pequeñas empresas familiares y, en ocasiones, la persistencia de talleres artesanos organizados todavía mediante el *putting out system*–. Antes de la generalización de la concentración de capital en grandes consorcios de la gran industria, mujeres, parientes e hijos participaban en las empresas familiares, y no solo en el trabajo doméstico (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 82; Zaretsky 26). Pero no se trata solo de que los hijos fueran necesarios para el funcionamiento del negocio familiar, sino de que este constituía su garantía futura de subsistencia, especialmente mediante la herencia. La autoridad patriarcal se basa, por lo tanto, en una relación de dependencia personal directa, en la que se obedece a cambio de protección, como en la época feudal, pero con las determinaciones de la modernidad capitalista y, como se verá más adelante, con el efecto de la interiorización de la disciplina paterna por parte del hijo.

Adorno y Horkheimer consideran, así, que no existe la familia burguesa en sentido estricto, pues en ella «el pretendido principio racional del individualismo llega a contradecirse consigo mismo; se trata de una contradicción necesaria entre los elementos irra-

cionales que conserva y el principio totalitario de racionalidad en cuyo dominio aquéllos se encuentran» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 139; Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 81). La autoridad patriarcal supone la existencia, dentro de la sociedad liberal burguesa, de una forma de dominio directo basado en la fuerza física y económica del padre sobre esposa e hijos. Si la sociedad civil prometía amparar la libertad individual mediante la forma mercantil del contrato y la política del gobierno representativo, en el ámbito íntimo de la familia el varón burgués podía ejercer todavía un dominio personal –como de otro modo lo hacía con los portadores de la fuerza de trabajo en el espacio de trabajo–. «Cuando se consumó la separación entre el Estado y la sociedad, entre la vida política y la vida social, la dependencia personal en el hogar burgués siguió subsistiendo» (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 82). Se hace evidente aquí el elemento seudofeudal de la autoridad patriarcal burguesa. La autoridad del padre se sostiene en el privilegio social del varón para procurar económicamente a cambio de obediencia, fidelidad y trabajo servil doméstico (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 85; Adorno y Horkheimer, «Familia» 139-140). De modo que en «la irracionalidad de la familia se reflejaba así la de una sociedad en la que aparentemente todo acontece según la razón, y en la cual dominaba todavía la irracionalidad de las relaciones ciegas, sustraídas a la libertad de la razón (Adorno y Horkheimer, «Familia» 139).

Al tiempo que el varón se convertía en «sujeto» de interés en el mercado –personificando una función económica del capital– y, como proveedor de dinero, en señor de la casa en la familia burguesa, la mujer quedaba reducida a sirvienta doméstica y objeto sexual en el hogar (Horkheimer, «Autoridad y familia» 137). Esta división de roles en la sociedad burguesa estaba articulada de una manera jerárquica que situaba la masculinidad por encima de la feminidad y las actividades de cuidado y crianza asociadas a ella (Benjamin 36.), Precisamente este rol femenino como madre y esposa habría constituido el otro elemento «irracional» de la familia en la sociedad burguesa liberal y habría sostenido la otra dimensión protectora de la familia burguesa –la seguridad afectiva–. En una sociedad donde dominan el cálculo interesado y el dominio en casi todas las relaciones, el cuidado y amor familiar aparecen como un elemento irracional. La racionalidad del cuidado y afecto incondicional se contraponen al principio individualista de la búsqueda del interés privado y a su racionalidad instrumental, así como a la lógica del capital que convierte la satisfacción de necesidades y deseos humanos en un medio para su fin. En este sentido, la familia burguesa constituía un cierto espacio de protección y pertenencia, pese y frente a los procesos de individualización modernos.⁴ En la sociedad burguesa el individuo estaba todavía

4 «Ante todo en la familia obrera, y no por azar, se reveló que algo no funciona en la sociedad del intercambio libre y justo, cuando, luego de la revolución industrial, los hijos de estas familias fueron lanzados al proceso productivo como esclavos del trabajo. Entonces la sociedad burguesa sólo podía perpetuarse reforzando la coerción del principio del intercambio con formas no mediadas de dependencia directa, y la familia fue su instrumento de acción, inclusive en el sentido de que la autocracia paterna obró de la manera deseada, tanto más eficazmente cuanto más sometido se hallaba el padre mismo a presiones económicas» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 139).

integrado en algunas instituciones que organizaban y daban sentido a su vida, acción y representación, antes de convertirse en el capitalismo avanzado en mero átomo social socializado casi únicamente por las dinámicas heterónomas del mundo administrado (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 86).

No obstante, los elementos «irracionales» de la familia no han de comprenderse como cualidades esenciales o reminiscencias históricas. Adorno y Horkheimer («Autoridad y familia» 138) reconocen que el amor incondicional, el afecto espontáneo y la compasión no emanan de cualidades esenciales a las mujeres o a la familia. Surgen de hecho, aunque la teoría crítica no incidiera en ello, de la exclusión jurídico-política de las mujeres en la sociedad burguesa, de su confinamiento al espacio doméstico, de su consecuente dependencia económica y, finalmente, de una forma de dominio de la naturaleza interna propiamente femenina para conformarse como sujeto que sacrifica su deseo por la atención abnegada a otros. El problema que Adorno y Horkheimer señalan es que, lamentablemente, en la sociedad burguesa la lógica del amor y el cuidado desinteresado podía encontrarse con dificultad en otros espacios. Por otro lado, la familia moderna tiene unas determinaciones sociales propias incompatibles con las feudales, por lo que no puede entenderse como una reminiscencia del pasado.⁵ La familia se constituye como una esfera íntima diferenciada por su forma y contenido de la esfera privada del mercado –asociada a la categoría de sujeto de interés– y de la pública del Estado –asociada a la categoría de ciudadano–. Esta nueva esfera de la intimidad no solo es sociohistórica –y, por tanto, no natural–, sino que además es indisociable del principio del intercambio, la competencia y el trabajo asalariado, que triunfan en el desarrollo de la sociedad burguesa (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137).⁶

Específicamente, la familia facilita el proceso de interiorización del deber y la disciplina en el vínculo con la autoridad patriarcal y la conformación de la individualidad en relación con la seguridad del amor maternal. Esto es, la esfera íntima de la familia, formalmente diferenciada del mercado y la política, habría ofrecido un espacio privilegiado para la singularización del yo, en tanto que proporciona cierta seguridad personal ante las tendencias aniquiladoras de la dinámica social. Pero también habría sido el espacio predilecto de la asimilación de rasgos autoritarios de carácter. En este sentido, en la formación de disposiciones psicosociales la familia burguesa generaba una tensión en el sujeto entre el desarrollo de la individualidad –autonomía– y la disposición a aceptar las normas y jerarquías sociales, tales como la disciplina laboral o la competencia mercantil. Por ello, tanto la esfera de la intimidad moderna como la individualidad que contribuye a conformar están vinculadas de manera dialéctica y mediada con las determinaciones del principio de intercambio mercantil.

5 En la idea de que el patriarcado moderno no se explica como mera reminiscencia de formas históricas precedentes, la teoría crítica confluye con algunas corrientes del feminismo marxista (Catalina, «Lo abyecto»).

6 Sobre la confirmación de la esfera íntima en el capitalismo, puede verse Zaretsky, en Referencias.

Es la familia la instancia que crea individuos en la sociedad burguesa, mediante la interiorización del *ethos* del trabajo y la identificación de la autoridad, trasladando las demandas sociales al interior de los individuos y contribuyendo, de este modo, a la conformación de la esfera de la intimidad (Adorno, «El problema de la familia» 306). Y lo hace en sus sentidos positivo y negativo, pues provee las condiciones para la formación tanto del individuo como sujeto autónomo, responsable y digno –con conciencia moral, capacidad de disciplina y coherencia– como en tanto que sujeto de interés que se adapta acríticamente e instrumentalmente a las condiciones sociales y económicas –acrítico, conformista, obediente, egocéntrico, indiferente, competitivo, individualista, instrumental, etcétera–. Y lo hace mediante la combinación del principio de placer y el principio de realidad, asociados respectivamente a los roles del padre y la madre. Si la autoridad patriarcal propiciaba la interiorización del deber y el reconocimiento de la autoridad, la figura materna facilitaba el desarrollo de la singularidad, la imaginación utópica y la capacidad de amar (Adorno y Horkheimer, «Familia» 136-138). En combinación favorecían la formación de la conciencia y responsabilidad moral.

Según Adorno y Horkheimer («Familia» 138-139), la autoridad patriarcal en la familia habría de servir a los hijos como un aprendizaje de las «relaciones de autoridad burguesa» tanto desde el punto de vista del ejercicio como del sometimiento.⁷ La experiencia de la autoridad patriarcal constituía en sí un enteramiento para el respeto y sometimiento a la lógica del mercado y a la disciplina laboral, ya fuera obrera o empresarial. La clave de ello la constituye el reconocimiento del padre como figura de poder y la interiorización del deber como promesa de éxito futuro. La fortaleza económica y física del padre, que fundaba su dominio directo y dotaba a su autoridad de un carácter irracional, podía ser, sin embargo, racionalizada, porque lo era de facto. La superioridad del padre era fáctica por su posición en las relaciones socioeconómicas. Sobre este momento de verdad se construyó la ideología del varón ganapán como sujeto moral, disciplinado, entregado al deber, laborioso y responsable. Su superioridad fáctica aparece como si fuera causa de sí mismo, de su virtud. Aunque el comportamiento fruto de la obediencia al padre se sostenía en la dependencia y el miedo a, y no –como exige la ideología ilustrada– en el convencimiento de su conveniencia, no obstante, la obediencia tenía un momento de verdad, pues obedecía al reconocimiento de su superioridad. Esta condición social era entendida, sin embargo, como fruto del esfuerzo metódico, la dedicación afanosa y, en el caso de la burguesía, del acierto de la previsión del padre, puesto que, en las condiciones del capitalismo de competencia, la disciplina burguesa podría proporcionar cierta

7 Ya que Horkheimer y Adorno analizan especialmente la figura masculina del hijo en sus análisis sobre la familia, des-
cuidando las modalidades propias de subjetivación femenina de las hijas, se ha decidido referirnos a la descendencia
como hijos o niños en masculino, y no usar el lenguaje inclusivo. Con ello se visibiliza tanto el androcentrismo del
enfoque como la ambivalencia en algunos pasajes en los que no es claro si se refieren solo a los hijos o también a las
hijas. Aunque en algunos casos podría entenderse el uso del masculino como genérico, en la mayoría es porque sus
análisis se refieren específicamente a la conformación de la subjetividad masculina.

garantía de éxito. Por ello, el poder y éxito del padre se entendían de este modo como consecuencias de su virtud (Adorno y Horkheimer, «Familia» 138; Horkheimer, «Autoridad y familia »125-130).

En este sentido, solo «la familia patriarcal podía hacer surgir en los individuos la identificación del sujeto con la autoridad, idealizada como ética del trabajo, que reemplazó funcionalmente a la potestad inmediata sobre los siervos de la precedente época feudal» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137). El sujeto no solo vende su fuerza de trabajo por necesidad para la autoconservación por efecto de su desposesión, sino que además lo hace disciplinadamente cuando identifica poder y virtud, éxito y mérito. La experiencia de la autoridad patriarcal de la familia enseña y entrena, de este modo, la identificación de la autoridad con el poder y de la virtud con la obediencia, más allá de su contenido (Marasco, «There's a Fascist» 799). En este sentido propicia la formación de disposiciones autoritarias.

La autoridad patriarcal expresa, y así enseña mediante la experiencia, el fundamento de la autoridad burguesa: quien «considere sensatamente el mundo comprenderá que el individuo debe someterse y subordinarse» (Horkheimer, «Autoridad y familia» 125). Quien aspire a ser algo deberá adecuarse y subordinarse. El niño aprende, en primer lugar, a naturalizar la existencia de jerarquías y, en segundo lugar, a justificar la desigualdad mediante la ideología del rendimiento y el mérito (130), lo que facilita la interiorización del deber y las exigencias familiares. El padre es obedecido porque detenta el dinero del que depende la autoconservación, lleva razón porque representa el poder y tiene éxito porque es virtuoso. Horkheimer (124) advierte que, ya desde los inicios del capitalismo, en los tiempos de la reforma y el absolutismo, antes del mundo liberal, el dominio de sí se naturaliza y moraliza como medio para el cumplimiento del deber, que se traduce efectivamente en disciplina laboral. La autoridad patriarcal fue fundamental para quebrar la obstinación del niño y el desarrollo libre de capacidades e impulsos, sustituidos por la coacción interna al cumplimiento incondicionado del deber (124). De esta manera, la esfera íntima brinda tempranamente a los niños lecciones fundamentales de una «educación para la ciudadanía» mediante la racionalización del «elemento irracional de la fuerza, cuyo poder no podía prescindir de la razón» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 139). De este modo, la autoridad patriarcal presenta a los hijos el dominio de sí como medio no solo de autoconservación, sino que de empoderamiento y dominio de los otros. Estos contemplan a Odiseo en su pasaje ante las sirenas y lo mimetizan (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 97-128). La interiorización de la autoridad irracional de la familia constituye al sujeto como sujeto disciplinado no solo para ser despiadado consigo mismo, sino también con los otros. «Solo en la era moderna la familia traslada la exigencia impuesta por la sociedad a la interioridad de sus pupilos, convirtiéndola en cosa querida y propia de ellos, e «interiorizando» así a los individuos» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137). El padre se convierte así en una autoridad interiorizada porque representa y es el principio de realidad (Stoegner 141).

En la familia burguesa la figura paterna ofrecía condiciones para aprender a reconocer, respetar y amar a la autoridad, por el mero hecho de ser poderosa, pero también para el desarrollo de la conciencia y la instancia moral –la interiorización del deber– (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137-138). «La subordinación al imperativo categórico del deber ha sido, desde el comienzo, un fin consciente de la familia burguesa» (Horkheimer, «Autoridad y familia» 124). Las expectativas morales del padre –obediencia, disciplina y responsabilidad ante su posible fracaso– son interiorizadas por el niño no solo porque depende de él materialmente, sino también porque reconoce que de ello depende su capacidad futura para garantizarse su propia subsistencia y ser señor de su propia casa (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 88). Ello sirve para forjar la entrega a satisfacer las exigencias externas de productividad y competitividad. En la sociedad burguesa, «quien quiere llegar a algo o simplemente no perecer debe aprender a satisfacer a los otros», ha de «reconocer que debe adecuarse, subordinarse» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137). El niño aprende de este modo a considerar «el mundo con la mente sobria y sin distraerse con cosas extrañas».⁸

La racionalidad instrumental se desarrolla así al servicio de la astucia, como medio para calcular racionalmente los medios según los fines privados. Esta se desarrolla, en el seno de la familia burguesa, como segunda naturaleza del individuo en la medida en que aprende a considerar el mundo tal y como es (Adorno y Horkheimer, «Familia» 137). Pero, paradójicamente, el ideal burgués de la razón como fundamento de la libertad introduce una tensión en la constitución del sujeto, puesto que la familia no solo sirve como aprendizaje de la racionalidad instrumental, sino también de la capacidad crítica y la imaginación utópica. La familia burguesa pretendía una formación amplia como fundamento del desarrollo de la racionalidad subjetiva y de la constitución de la singularidad (Horkheimer, «El futuro» 108). Ello se reflejaba en el empeño de la familia burguesa en la formación de los hijos en un sentido ilustrado –*Bildung*– (Adorno, «Teoría de la pseudocultura»). Pero la formación burguesa tenía también un carácter ideológico, en la medida en que su momento de verdad, como desarrollo desinteresado de las facultades y el conocimiento humano, no obstaculizó la extensión de la heteronomía social ni de su dominio como clase. Incluso lo posibilitó. Por una parte, mediante la asimilación de saberes útiles para el cálculo mercantil y el desarrollo empresarial; en este sentido, ciertos contenidos de la formación burguesa sirvieron a la burguesía para triunfar como capitalistas en el mercado («Teoría de la pseudocultura» 7-10). Y, por otra parte, privando al proletariado de la posibilidad de acceder a la formación. En este sentido, la formación del individuo tiene una analogía con la esfera del arte burgués, pues este podía ser únicamente disfrutado por la burguesía mientras que no tuviera consecuencias para su comportamiento en la vida económica y política, pero

⁸ «Los caminos que llevan al poder no están señalados, en el mundo burgués por la realización de juicios de valor moral, sino por una hábil adaptación a las circunstancias. Esto lo experimenta el niño en modo impresionante a partir de las circunstancias que encuentra en su familia» (Horkheimer, «Autoridad y familia» 131).

suponía al mismo tiempo un espacio que permitía imágenes, ideas y experiencias que trascendían lo dado (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 85-90 y 179-180).⁹ De este modo, la formación que proveía la familia burguesa también estaba atravesada por una tensión en la medida en que pretendía, mediante la educación, propiciar el uso de la razón crítica, de la conciencia y la reflexividad en el sujeto, para evitar la obediencia ciega e infundada. Pero, al mismo tiempo, instruía a los hijos al sometimiento ante el poder fáctico e inducía al uso de la racionalidad instrumental para lograrlo. Por lo tanto, aunque la formación burguesa no sirvió a la emancipación social sino para el éxito de la burguesía, por otra parte, custodió la existencia de algo diferente a la astucia y el mero reconocimiento del poder.

Según Adorno y Horkheimer, ello fue posible específicamente por la figura materna, constituida también como algo distinto del dominio –al menos parcialmente–.¹⁰ La dureza con la que la autoridad paterna se imponía e interiorizaba como deber –pues requería del dominio de la naturaleza interna y la renuncia a la gratificación inmediata o al comportamiento desinteresado– se veía mitigada por la seguridad afectiva de la familia, identificada tendencialmente con el amor materno (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 88). La interiorización del deber, junto al afecto incondicional materno, posibilitaría en el niño el desarrollo de una seguridad personal que permitía, a su vez, la asunción de la responsabilidad personal en caso de fracaso como causa propia –y no como culpa propia o falta de talento como ocurrirá posteriormente– (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 88-89; Benjamin 39 y 46).¹¹ La seguridad personal desarrollada gracias al amor materno es precisamente lo que permitió la asunción responsable del fracaso, frenando su asimilación como culpa y consiguiente deterioro de la autoestima (Adorno y Horkheimer, «Familia» 144). Esta forma de responsabilidad individual permitía, según la teoría crítica, la posibilidad de la superación personal como potencial mejora de las facultades cognoscitivas y morales –no en el sentido neoliberal del goce sacrificial en aras de la adaptación–.¹² Aunque el sujeto burgués

9 En el mundo burgués, la racionalidad de las esferas de la economía y política, animadas por el ánimo de lucro o la persecución del interés privado, se contraponía a la del arte, como espacio de creatividad y racionalidad desinteresadas. No obstante, esta diferenciación se sostenía y perpetuaba en la existencia del antagonismo de clase (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 176-181).

10 Horkheimer no solo identifica en la figura de la mujer una «reserva de fuerzas de resistencia», sino también un momento autoritario, de afirmación de la vida social masculina como consecuencia de su dependencia del varón. La mujer «refuerza la autoridad del orden establecido» en la medida en que le conviene que la adaptación de su marido sea exitosa. En ese sentido, la figura ideal de la mujer integra tanto el momento positivo asociado idealmente al principio de placer y a los sentimientos puros –ternura, estima inmaculada, abnegación idealista, alma bella, etc.– como el momento negativo conformista y autoritario. Al que se añade, en la representación inmaculada de los afectos maternos, un momento fundamental de desvalorización de sus propias fuerzas psíquicas, de su erotismo y sexualidad (Horkheimer, «Autoridad y familia» 141; García Cherep 142). Véase también: Adorno, *Minima moralia* 96-97.

11 Para ello, el sujeto debe aprender, en primer lugar, a no considerar el fracaso desde el punto de vista de sus causas sociales y asumir de manera individual la responsabilidad.

12 Es preciso señalar aquí para evitar confusiones que, para Adorno y Horkheimer, la seguridad personal o la autoestima fuerte en la sociedad burguesa no dependen solo de la seguridad afectiva de la familia, sino más bien de las condiciones sociales del capitalismo de competencia que permitían cierta previsión de las condiciones de producción y

fracasara en la consecución de sus intereses, pese a haberse entregado prudentemente al deber mediante la renuncia y el esfuerzo, su autoestima no se vería dañada debido al previo desarrollo de una seguridad personal fuerte. La confianza en sí mismo del sujeto burgués se la brindaría la experiencia del afecto incondicional, puesto que el amor maternal era siempre correspondido, a diferencia de la realidad. De este modo, la familia ofrecía al niño las condiciones para la adaptación a la realidad social sin verse quebrantado psíquicamente por ello y también la posibilidad de ir más allá de esta. En la sociedad burguesa, la figura de la madre habría sido por tanto la condición de posibilidad tanto de la conciencia moral como de la coherencia del individuo en un sentido antiautoritario (Benjamin 47). El elemento de dignidad del individuo moderno, que anticiparía el camino a la emancipación, se atribuye en este sentido a la figura femenina de la madre (Adorno y Horkheimer, «Familia» 144).

Pero, además, la figura de la madre habría permitido el cultivo en los niños de la singularidad, la razón como racionalidad crítica, la imaginación utópica, el espíritu de independencia, la capacidad de amar y el amor a la libre elección (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 144). El principio de placer que incita la relación con la madre constituye un factor de retraso en la adecuación del niño a la realidad externa, mitigando así los imperativos que resultan del principio de realidad (88-89). La seguridad de este amor siempre correspondido ofrecería condiciones para la individuación, para el desarrollo de ideas y deseos propios, más allá de la mera recepción del deber o las modas para la adaptación al mundo externo. En este sentido, es la experiencia del afecto desinteresado y espontáneo lo que ancla la posibilidad del distanciamiento y la diferenciación del sujeto respecto del mundo.

Para ciertas recepciones, como recientemente la de Marasco («There's a Fascist» 800; «Already the Effect», 89), el análisis de Horkheimer y Adorno de la familia pecaría de una idealización de la feminidad burguesa y de la autoridad patriarcal como reservas de potencial utópico. El hecho de que vinculen la posibilidad de la conciencia moral y de la conciencia crítica con la figura de la madre burguesa y el padre autoritario se ha entendido en ocasiones como una romantización tanto de la disposición sacrificial asociada a la feminidad como, por otra parte, del autoritarismo del varón cabeza de familia.¹³ Más allá del razonable señalamiento de que en estos autores hay

mercado y, por ello, cierta inteligibilidad de las causas externas del fracaso. Estas condiciones se transforman en el capitalismo avanzado, debido a la arbitrariedad de la dinámica mercantil que surge de la capacidad del gran capital para condicionarla. Por ello, la herida en la autoestima que caracteriza al sujeto en el mundo posliberal no tiene su causa última en la crisis de la figura materna, sino en la transformación de las condiciones sociales que conduce precisamente a la familia, en su forma burguesa y liberal, a su crisis.

13 En cierta bibliografía secundaria sobre la Escuela de Frankfurt se ha interpretado que el carácter autoritario era producto del desvanecimiento de la autoridad patriarcal dentro de la familia, asociándolo con la teoría del psicoanalista Alexander Mitscherlich de la «sociedad sin padres» (Umrath, «Recovering the Gender» 85-86). Incluso se ha llegado a interpretar que la Teoría Crítica señalaba el final del patriarcado en toda la sociedad. Sin embargo, Adorno y Horkheimer no consideran que la crisis de la autoridad patriarcal en la familia sea la causa de la crisis del sujeto burgués y del incremento de disposiciones autoritarias subjetivas. Estos fenómenos encuentran su explicación en las mismas condiciones sociales que caracterizan el capitalismo avanzado. Por otra parte, Adorno y Horkheimer tampoco consideran que la crisis de la autoridad patriarcal en la familia burguesa signifique el debilitamiento del

cierto descuido de la crítica de la opresión de género y, especialmente, del análisis de la constitución de la feminidad,¹⁴ la idea de que idealizan la autoridad patriarcal o la feminidad burguesa es difícilmente sostenible si se tiene en cuenta que el abordaje de la familia procede de su teoría dialéctica de la sociedad.

En primer lugar, solo se puede sostener esa interpretación si sus consideraciones sobre la familia se reducen a la idea de que es la crisis de la autoridad patriarcal en el capitalismo avanzado lo que explica las tendencias autoritarias. Pero, para Adorno y Horkheimer, la autoridad patriarcal en el marco burgués liberal constituye el espacio fundamental para la constitución de tendencias autoritarias, aunque no las generara ella en última instancia, sino las condiciones sociales del capitalismo. La relación entre autoritarismo y familia es, por lo tanto, previa a la crisis de la autoridad patriarcal. Además, dicha interpretación parece olvidar la crítica de Adorno y Horkheimer de la categoría de individuo burgués –intrínsecamente viril para ellos– en la que se señala su condición de heteronomía y tendencia al dominio de uno mismo, pero también de los otros en aras de mantener sus privilegios. Por ello, el momento positivo de la categoría de individuo no es más que un ideal. Pero tampoco es menos que eso, si se piensa desde el punto de vista de su desvanecimiento. Como ideal irrealizable contiene una tensión que permite una conciencia potencial del sujeto sobre su no identidad respecto de las categorías sociales a las que se adapta. También Adorno y Horkheimer señalan como un ideal que en la sociedad burguesa se obedecía a la autoridad porque se entendía que su propósito era «liberar a los inferiores» y que su razón era superior objetivamente (Horkheimer, «Autoridad y familia» 130). Sus análisis pretenden mostrar precisamente que, en realidad, la autoridad burguesa no es respetada porque tiene la razón, sino porque tiene poder. Es decir, que en las condiciones sociales del capitalismo se obedece por necesidad para la autoconservación o para el mantenimiento del privilegio, por interés privado. Esta relación con la autoridad ahonda en la dependencia y el sometimiento, no supone la liberación. Por ello, dice Horkheimer, en realidad la «familia nuclear ofrece condiciones miserables para la educación del hombre» (125).

En este sentido, la identificación de los aspectos positivos de la constitución del individuo burgués, y por ende de la autoridad patriarcal y del amor maternal en las condiciones del capitalismo liberal, surgen desde una mirada histórico-dialéctica a

carácter patriarcal de la sociedad en su conjunto. En el capitalismo avanzado sigue primando el comportamiento masculino y denostando la feminidad, tal y como se incidirá más adelante en el artículo (Benjamin 41). También se ha interpretado en ocasiones que la crisis de la figura femenina burguesa es lo que para la teoría crítica generaba el carácter autoritario en el capitalismo posliberal. Una reflexión interesante sobre la mujer y la feminidad en Horkheimer, en diálogo crítico con la interpretación de Jessica Benjamin, se puede ver en García Cherep.

14 Si bien Adorno y Horkheimer desnaturalizan y desesencializan el género, señalan el carácter patriarcal de la sociedad moderna e investigan la constitución sociohistórica de la familia en el capitalismo –así como del papel en esta de la masculinidad y la feminidad–, por otra parte, no abordan la opresión de género de manera sistemática, no ponen en cuestión el binarismo sexual y, finalmente, centran sus análisis en la constitución de la masculinidad desatendiendo la conformación de la subjetividad femenina (Umrath, «Recovering the Gender» 86 y 111; Stoegner 136). Esto último se manifiesta en su abordaje de la familia, en la medida en que sus análisis se centran en la figura del hijo, descuidado o ignorando casi las formas de subjetivación de las hijas. Sobre las implicaciones del olvido de la subjetivación femenina en la niña, véanse las consideraciones críticas de Jessica Benjamin.

su presente. Se trata de captar lo que el mundo burgués contenía como promesa de emancipación, pese a su falsedad, precisamente en el momento de su desvanecimiento. La familia contenía, entre otras cosas, una racionalidad de cuidado y afecto desinteresado –solidaria– irreductible a la racionalidad de persecución del interés privado –competitiva– que prima la lógica del intercambio y de la acumulación de capital. Desde este punto de vista, el análisis del amor materno y la autoridad patriarcal de la familia está dirigido a la comprensión de la conformación del momento positivo del individuo burgués, en los que la modernidad había depositado sus expectativas emancipadoras. No obstante, para Adorno y Horkheimer el avance histórico en relación con la liberación de la opresión de la mujer en la familia ha sido sustantivo; ninguna vuelta atrás en este sentido sería deseable. La figura femenina, vinculada al amor desinteresado, contenía un momento de negación de la racionalidad objetiva del capital y de la racionalidad instrumental del sujeto de interés; y, por lo tanto, una posibilidad de incubar algo distinto. Pero su realización era imposible en el marco de la sociedad falsa, menos aún desde la renuncia y la opresión sobre la que se constituía. Por ello, aunque Horkheimer en su diagnóstico de la institución matrimonio a mediados del siglo xx interpreta la extensión del divorcio como la expresión de la crisis del compromiso incondicional con los otros y el apoyo incondicional y la extensión de las relaciones interesadas y desapegadas –resultando algo conservador si no se comprende qué lo que están en juego aquí es la generalización de la frialdad burguesa a todas las esferas de la vida y clases sociales–, no deja por ello de señalar que, desde el punto de vista de las mujeres, la posibilidad de romper el matrimonio «evita cosas mucho más graves», como la tiranía de los maridos sobre mujer e hijos (Horkheimer, «El futuro» 111).

Por lo tanto, no se trata tanto de si hay o no nostalgia del autoritarismo patriarcal y de la feminidad maternal burguesas, sino más bien de una aproximación dialéctica al desarrollo histórico del capitalismo, que todavía bebe de una cierta crítica inmanente de la sociedad burguesa. Esta se desplegaba mostrando el momento de falsedad, la negación determinada de las propias categorías con las que la sociedad burguesa se representa y se celebra como sociedad libre, igualitaria y racional. Adorno reconoce que la posibilidad de esta forma de crítica solo era posible para el mundo burgués por la irracionalidad de la dinámica social en el capitalismo avanzado pese a que rija todavía la racionalidad objetiva del capital (Adorno, «Capitalismo tardío» 335). Sin embargo, el análisis de la familia en el capitalismo avanzado, en la medida en que parte de su crisis en la forma liberal, bebe todavía de las categorías de la crítica inmanente de la sociedad burguesa. El posible debate que se abre aquí es si, al restringir sus análisis a las formas propias de la burguesías, Adorno y Horkheimer no soslayaron los potenciales que contenían otras modalidades de vínculo, autoridad y organización que existían en relación dialéctica con las formas propias de la modernidad capitalista como las proletarias, las campesinas o las indígenas, entre otras.

En cualquier caso, para Adorno y Horkheimer la posibilidad de la emancipación social no depende de la realización individual del prototipo burgués del sujeto, sino

de la superación social de la heteronomía y el antagonismo social. Si estos autores consideran que la categoría del individuo burgués tiene un carácter ideológico es precisamente porque sus rasgos fundamentales –como la autonomía, la igualdad, la responsabilidad moral, la dignidad o la justicia, entre otros– son esencialmente no verdaderos en la totalidad social capitalista. No pueden ser no falsos. Es precisamente este momento negativo del individuo, su no verdad como ser autónomo y digno, lo que tratan de captar en sus análisis de la autoridad familiar burguesa cuando la abordan desde el punto de vista de su vínculo interno con las formas de dominación propias de la totalidad social o la racionalidad objetiva del capital. Esto es, como instancia mediadora entre individuo y totalidad social. La autoridad irracional de la familia funciona como primera forma de adiestramiento en el autoritarismo, en la obediencia acrítica a lo superior y en el domino hacia lo inferior.

Crisis de la familia burguesa y tendencias autoritarias en el capitalismo avanzado: una aclaración sobre su vínculo

«Cuando la economía de libre mercado suprimió el sistema feudal y precisó tanto del empresario como del libre asalariado, se constituyeron estos tipos no sólo profesionalmente, sino a la vez antropológicamente; ascendieron conceptos como el de la responsabilidad de sí mismo, la previsión, el individuo autosuficiente, el cumplimiento del deber, pero también el de la rígida obligación moral, el vínculo con las autoridades interiorizado [...]. Hoy pierden cada vez más peso la competencia y la economía de libre mercado frente a las fusiones de grandes consorcios y los correspondientes colectivos. El concepto de individuo, surgido históricamente, alcanza su frontera histórica»

ADORNO, «INDIVIDUO Y ORGANIZACIÓN» 421

La crisis del capitalismo competitivo o liberal, debido a la tendencia a la concentración de capital y la expansión del trabajo asalariado, transforma también algunos aspectos de la relación entre individuo y sociedad.¹⁵ En la medida en que el poder económico concentrado tiene mayor capacidad para incidir en el mercado, las condiciones de empleo para el trabajo asalariado y del beneficio para la pequeña burguesía dependen no solo de la racionalidad abstracta del capital, sino también de la organización del mercado según la voluntad y conveniencia del gran capital. Esta tendencia, junto a la extensión de la mercantilización a cada vez más ámbitos de la vida, hace que el sujeto

15 Sobre la relación entre individuo y totalidad social en Adorno, véase: Maiso, *Desde la vida dañada* 231 y ss.; Zamora, «Individuo y sociedad».

se vea cada vez más impotente y temeroso ante el incremento de exigencias externas para su subsistencia o reconocimiento social. Además, su condición de impotencia se incrementa con su intercambiabilidad o superfluidad, debido a la extensión del trabajo salariado. El modo en que la totalidad social afecta ahora al sujeto contiene, para Adorno y Horkheimer, un potencial incremento de disposiciones autoritarias, al mismo tiempo que debilita el papel mediador de la familia como socializadora de la interioridad. «La familia ya no es el agente mediador entre la sociedad y el individuo. Sucede, más bien, que la sociedad se ha apoderado del individuo directamente y, al privarle del escudo protector de la familia, evita que se convierta en un individuo en el sentido tradicional» (Adorno, «El problema del nuevo tipo humano» 13-14).

En la medida en que el sujeto se socializa y subjetiviza por instancias directamente sociales, en instancias como son la escuela, la radio, la televisión, el cine, la publicidad, los clubes deportivos, entre otros, el espacio íntimo de la familia pierde su papel de mediación mediada y contradictoria. Las mismas tendencias sociales que debilitan esta forma de mediación debilitan también las figuras de la autoridad patriarcal y del amor maternal (Horkheimer, «El futuro» 111). En este sentido habla la teoría crítica de una crisis de la familia burguesa, y no porque en el capitalismo avanzado desaparezca la institución de la familia nuclear (Adorno y Horkheimer, «Familia» 145; Adorno, *Minima moralia* 26). Para Adorno y Horkheimer, el auge de tendencias autoritarias en el sujeto se explica por las mismas tendencias sociales que la crisis de la familia burguesa (Horkheimer, «Autoridad y familia» 87; Adorno y Horkheimer, «Familia» 140). Estas son las condiciones de subjetivación propias del capitalismo avanzado, vinculadas a los fenómenos del mundo administrado, la industria cultural, la crisis del individuo burgués o las transformaciones antropológicas del nuevo tipo humano.

No se trata de que el declive del padre autoritario y de la ama de casa abnegada causen la crisis del individuo burgués y, con ello, se anule el potencial emancipador que contiene su momento positivo como sujeto con conciencia moral y crítica. Sino de que el desarrollo histórico del capitalismo transforma las condiciones sociales que sostenían las figuras burguesas del padre, la madre y los hijos y, con ellos también sus rasgos antropológicos particulares, así como sus disposiciones psíquicas y sociales. La crisis del individuo burgués es fruto, en última instancia, del desarrollo histórico del capitalismo. Así como lo es también la de la familia, atravesada desde sus inicios modernos por una contradicción o antagonismo.¹⁶ Precisamente, las tendencias autoritarias que analiza la teoría crítica surgen de formas de subjetividad –competitividad, conformismo, indiferencia o racionalidad instrumental– y de daño subjetivo –impotencia, miedo, autoestima dañado o narcisismo herido, entre otras– características del capitalismo, que se amplían y acrecientan con la crisis del capitalismo liberal.

16 Sobre la crisis del individuo burgués, véase: Maiso, *Desde la vida dañada* 235 y ss.; Zamora, «Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo»; López Álvarez.

Transformación de las condiciones sociales y de subjetivación en el desarrollo del capitalismo

La crisis de la libre competencia surge de la tendencia a la concentración de capital que, en el siglo xx, da lugar a grandes corporaciones con una capacidad hasta ese momento inédita para ejercer poder económico por medios extraeconómicos. La influencia política del gran capital cercenaba así las condiciones económicas del *laissez faire* liberal y, con ello, ciertas condiciones sociales y antropológicas. La concentración del capital desplazó a parte de la pequeña burguesía hacia las filas del trabajo asalariado, a empleos cualificados vinculados a la gestión racional de los procesos productivos y a las prestaciones ofrecidas por el Estado como salario indirecto –educación, sanidad, servicios sociales o administración–. Por su parte, en el mundo occidental los estándares de vida del antiguo proletariado mejoraron gracias a la regulación del mercado laboral, los incrementos salariales y el abaratamiento de los bienes de consumo por la producción en masa, que permitían dejar atrás la inseguridad existencial y el pauperismo material de la clase obrera decimonónica. No obstante, el precio a pagar fue una nueva forma de pobreza, la extensión de la condición de desposesión y de heteronomía, así como una tendencia a la uniformización (Horkheimer, «El futuro del matrimonio» 107). El trabajo asalariado, pese a la mejora de sus estándares de vida, se hizo más impotente en las condiciones del mundo administrado, más dependiente de exigencias externas de adaptación en el desempeño laboral rutinario, ante la extensión de la administración estatal y en su plena integración en el nuevo tiempo de ocio en las actividades organizadas por la industria cultural. En la época dorada, el antagonismo social propio del capitalismo se expresaba así en un polo de poder económico y extraeconómico ocupado por el gran capital y un polo de individuos impotentes, desposeídos de medios de vida propios, dependientes no solo del salario para su autoconservación, sino también de la adaptación a las exigencias laborales, estatales y culturales, cada vez más mediadas por la lógica de la mercancía (Adorno, «Reflexiones sobre la teoría de clases» 352).

El capitalismo, más intervencionista y tendencialmente oligopólico, supuso también un incremento de la presencia del Estado en cada vez más aspectos de la vida cotidiana. No solo mediante la burocracia, sino a través de regulación, organización y administración de la salud y la salubridad, la educación y la formación, el urbanismo y la infraestructura, los usos del suelo y los recursos naturales, la comunicación y el desplazamiento, en muchos casos en concordancia con las necesidades de la acumulación de capital (Adorno, «Capitalismo tardío»). A su vez, la forma mercancía colonizaba cada vez más cosas, tiempos y espacios, creando una infinitud de nuevos bienes y servicios, nuevos deseos y necesidades, y sometiendo a la lógica mercantil casi todos los ámbitos sociales y personales. Este nuevo «mundo administrado» sometía a los individuos, tendencialmente atomizados, a cada vez más exigencias de adaptación, tanto en el trabajo rutinario propio de la época fordista como en el consumo mediado por códigos de distinción y estatus generados por las industrias

publicitaria y cultural (Cook). «En una situación injusta la impotencia y la ductilidad de las masas crecen con los bienes que se les otorga» (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 54-55). La socialización de la totalidad social del capital atrapa cada vez más ámbitos de la sociedad y la existencia humana individual, como si fuera natural. La inmediatez y la espontaneidad, la solidaridad y el apoyo mutuo, la reflexión y la crítica vieron sus posibilidades mermadas en este mundo administrado, donde la formación de la individualidad, reducida hasta entonces a la esfera íntima de la familia, disminuía también sus posibilidades y generaba suspicacias (Adorno, «Individuo y organización» 416).

Pese a la mejora de los estándares de vida del antiguo proletariado, el acceso a la riqueza material y el reconocimiento social se realizaba en condiciones cada vez más heterónomas (Adorno, «Reflexiones sobre la teoría de clases» 357). Pese a las mejoras laborales y salariales, las prestaciones sociales, las posibilidades de ascenso profesional y la participación en las promesas de gratificación en el tiempo libre, el miedo persistía por la amenaza de superfluidad e intercambiabilidad del individuo en momentos de crisis y desempleo. El individuo desposeído devenía así cada vez más impotente frente a la totalidad social y, en concreto, al poder social concentrado en el gran capital. En este marco, «ser sujeto» quedaba reducido cada vez más al sentido del individuo formalmente libre en el mercado que persigue su interés privado mediante el cálculo estratégico y oportunista en la búsqueda del «éxito» laboral, profesional o social, pero sin la posibilidad de inteligir en algunos aspectos el comportamiento de la dinámica mercantil. La única garantía de autoconservación era la adaptación. La autonomía se reducía así a la posibilidad de elegir entre una multiplicidad de combinaciones mercantiles en aras de conformar un estilo propio, una identidad singular sintética o a la astucia en el ámbito profesional en miras de un ascenso de carrera. La astucia y la racionalidad instrumental se extendían entonces a cada vez más ámbitos de la vida. «El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos» (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* 54). La autonomía entendida como existencia consciente, agente y colectiva, basada en el juicio racional y la libre elección del sentido vital y la organización del metabolismo social, entra en crisis incluso como aspiración en una sociedad compuesta cada vez más por individuos atomizados, conformistas, egocéntricos y atemorizados por la exclusión social. Las tendencias autoritarias latentes, diagnosticadas por Adorno y Horkheimer en las sociedades democráticas, anidan precisamente aquí, en la persistencia del miedo, la frialdad y la autoestima herida por la impotencia, que conducen a los sujetos a compensaciones narcisistas, de las cuales se aprovecha tanto la industria cultural como la propaganda fascista.

Familia, individuo y sociedad en el capitalismo avanzado: el fin del amor y la protección

En este marco, la familia ya no puede ofrecer a sus miembros seguridad tal y como había hecho hasta entonces. La fortaleza de la figura padre en tanto que proveedor de dinero se ve debilitada en la medida en que es más impotente ante los cambios de un mercado organizado según los intereses del gran capital, especialmente cuando se integra en las filas del trabajo asalariado o cuando no dispone de herencia rentable que ofrecer a la descendencia. La pérdida de posición y prestigio social de la figura del padre y su mayor debilidad efectiva en las nuevas dinámicas sociales del capitalismo debilita su autoridad en el interior de la propia familia. Que no pueda garantizar la seguridad económica de esposa e hijo de la manera en que lo hacía en la familia burguesa afecta también a la proyección moral que se hacía sobre la figura padre.¹⁷ La autoridad patriarcal era respetada en tanto que constituía un poder fáctico, pero también era reconocida como autoridad moral en tanto que su éxito era representado como causa de su conducta. La interiorización de la autoridad paterna ha perdido así su fundamento social, porque ya «no garantiza de modo seguro la vida material de los miembros, no puede proteger lo bastante al individuo contra el mundo externo, que presiona cada vez más inexorablemente» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 140)

La crisis de la familia burguesa tiene así su origen en la tendencia histórica a la concentración de capital, que modifica la «esfera de la competencia y la libre empresa» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 142). Una manifestación de ello es la pérdida de la importancia de la propiedad hereditaria del patrimonio familiar como medio de subsistencia para la pequeña burguesía, puesto que su capital no tiene garantizada la rentabilidad. La herencia pequeñoburguesa ve así deteriorado su contenido como garantía de una posición privilegiada para asegurar la reproducción de la descendencia (140). Esta se ve desplazada por la «maña y capacidad de maniobra» de los sujetos para reconocer y actuar de acuerdo con las exigencias sociales de la autoconservación y medrar en las condiciones dadas (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 83). La astucia será ahora la única virtud que reconozcan los hijos, la nueva generación, como condición para la autoconservación y el éxito. Esta virtud se extiende a cada vez más población y a más ámbitos de la vida social e íntima.

El menoscabo de la capacidad del padre para proveer materialmente deteriora el ejercicio de su autoridad sobre el resto de los miembros. Los hijos descubren tem-

17 Es preciso especificar aquí que la crisis de la seguridad material de la familia no significa que esta institución deje de funcionar absolutamente como sostén para sus miembros, simplemente lo hace con menos garantías y de manera más precaria. De hecho, la familia sigue siendo fundamental para la supervivencia material de sus miembros durante el capitalismo avanzado –y podríamos decir que hasta la actualidad–. La «familia no ha dejado de demostrar su fortaleza y su capacidad de funcionar como centro de fuerzas favorecedor de la supervivencia. Devuelta a las condiciones naturales más favorecedor(as) de la supervivencia» (Adorno, «El problema de la familia» 310). El problema, se podría decir, es que ya no puede garantizar mucho más que mera autoconservación. Y confiar en el futuro de la institución de la familia en esta forma regresiva vinculada a la procuración de la mera supervivencia no tiene nada de halagüeño ni de emancipador (311).

pranamente el desequilibrio entre el papel social del padre y su papel en la familia (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 87). La ausencia de razones pragmáticas que fundamentan el sometimiento al padre merma la interiorización de sus exigencias y expectativas (Adorno y Horkheimer, «Familia» 144). La descendencia no solo sospecha que el padre no puede garantizar su subsistencia, sino que parecerse a él, mimetizarlo, tampoco lo asegura. La interiorización del deber y la disciplina no es percibida ya como garantía de autoconservación, debido a la arbitrariedad con la que se presentan las exigencias sociales de adaptación. La nueva generación recela de la disciplina, la dignidad o la responsabilidad moral como ideales vacíos, pero no porque haya captado críticamente su momento negativo –el antagonismo social y la heteronomía que los fundamenta–, sino porque comprende que solo la ciega obediencia, la oportunidad y la astucia pueden llegar a ofrecer alguna oportunidad. Desde fases tempranas de su vida, los niños pueden sospechar que la figura del padre ya no personifica la fortaleza, ni tampoco «la justicia y la bondad» (144). Y, por tanto, la interiorización del deber y el valor moral resulta estéril y poco razonable. La autoridad patriarcal adquiere así un aspecto irracional también en el interior de la propia familia, puesto que pierde uno de los momentos de verdad que la sostenía como racional: la protección material. Ello se manifiesta en la tensión que el niño mantiene con la autoridad familiar: obedece porque todavía es dependiente materialmente, pero sospecha que ello no le ofrece ninguna conveniencia a futuro. La disminución de la fortaleza de la familia tiene aquí su correlato en el debilitamiento del yo. Esta misma debilidad separa al individuo de la familia, puesto que atenúa el carácter conflictual de su vínculo (Adorno, «El problema de la familia» 307).

Además, las transformaciones sociales implican también el deterioro de la seguridad afectiva vinculada al afecto y cuidado incondicional. Si en la época burguesa el amor materno posibilitaba el retraso de la disposición a plegarse al principio de realidad y auspiciaba el desarrollo en los hijos de su propia capacidad para amar e imaginar, su deterioro abre la posibilidad de una temprana formación del «espíritu de adaptación y agresividad autoritaria», así como del endurecimiento del carácter (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 87 y ss.). Según Horkheimer, el deterioro del calor familiar estaría vinculado a una nueva tendencia a la organización racional de la crianza, que se desarrolla en el siglo xx especialmente entre los grupos sociales urbano y cultos. La maternidad comenzaba a ejercerse como una profesión. El trato a los hijos se racionalizaba según un cálculo objetivo de los medios según los efectos pretendidos, haciendo que el vínculo maternal deviniera menos espontáneo a través de esta «higiene pedagógica» (88-89). Esta forma de pragmatismo en el cuidado y mediación en el amor de la madre debilitaría la capacidad de su figura para mitigar el endurecimiento que produce en el hijo el choque con la realidad. La figura materna pasaría ahora a ser una «portavoz» más de la realidad misma, un agente más del principio de realidad. Ello deterioraría el sentimiento de seguridad personal que, en la época burguesa, aparecía como condición del desarrollo de la responsabilidad personal y de la individualidad,

conformada con cierta distancia respecto del mundo externo y, por ende, contenedora de un potencial desarrollo de la racionalidad crítica y la imaginación utópica.

El cambio en el papel de madre está también vinculado a la tendencia a la incorporación de las mujeres al mercado laboral y a la vida política; así como a la posibilidad del divorcio (Horkheimer, «El futuro» 109). En este aspecto, Adorno considera que la crisis de la familia burguesa «adquiere un aspecto de rendición de cuentas», ya que supone para las mujeres su liberación potencial de la dominación directa del marido basada en la dependencia personal y de la «injusticia económica de la explotación del trabajo doméstico», así como de la renuncia a instintos sexuales que imponía la disciplina familiar (Adorno y Horkheimer, «Familia» 140; Adorno, «El problema de la familia» 305-306).¹⁸ En una «sociedad que en lo demás obedecía a las leyes del mercado», regidas idealmente según el principio del «libre» consentimiento entre individuos formalmente iguales, la existencia del trabajo doméstico no remunerado de las mujeres y su dependencia económica del varón constituía una «excepción» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 140; Adorno, *Minima moralia* 12). En este punto, las consideraciones de Adorno, aunque llamativamente escuetas, convergen con los análisis de algunas corrientes del feminismo que señalan la opresión de las mujeres en la sociedad burguesa en relación con su dependencia económica respecto del marido, el sometimiento a su mando y a su tutela jurídico-política, su confinamiento en el hogar que las forzaba al trabajo doméstico impago (Umrath, «Recovering the Gender» 94).

En este sentido, la disposición sacrificial y abnegada de la madre y esposa revela el fundamento coercitivo de la feminidad burguesa, puesto que presupone no solo su opresión social, sino también la negación y renuncia a la propia individualidad, al desarrollo de intereses y deseos propios, incluida la sexualidad (Adorno, *Minima moralia* 100). Para «olvido» y negación del fundamento coercitivo de la feminidad, la opresión de la mujer por la «irracional» autoridad patriarcal desarrolló su particular justificación ideológica (Stoegner 144). La feminidad fue identificada con cualidades como la bondad, la entrega, la compasión, la empatía, la ternura, la sensibilidad, la apacibilidad o la sentimentalidad, que inclinaría naturalmente a la mujer a la dedicación voluntaria y abnegada a la crianza y cuidado de la familia (Adorno y Horkheimer, «Familia» 142). Pero esta supuesta naturaleza femenina es ya «un efecto del látigo», pues supone un dominio interno como renuncia a la individualidad que tiene su explicación en el dominio externo de la masculinidad

18 Para Adorno y Horkheimer la liberación sexual en la sociedad del capitalismo avanzado contiene ambivalencias y tensiones importantes. La mujer deja de estar reducida tendencialmente a su papel de esposa y madre, lo que la libera de ciertas renunciaciones sexuales y eróticas en la constitución de la feminidad burguesa. Pero, por otra parte, se asiste a un incremento de la cultura conservadora que romantiza la familia y demoniza el amor libre, representando como vicio el amor no reglamentado. Y, finalmente, la sexualidad pierde espontaneidad y erotismo en el marco de relaciones sociales pragmáticas y modeladas, cada vez más, a través del principio del intercambio y la competencia. La sexualidad se puede representar sin tapujos en la industria cultural, pero en realidad se vuelve más fría y frígida (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente», 85; Adorno y Horkheimer, «Familia» 143 y *Dialéctica de la Ilustración* 184; Adorno, *Minima moralia* 175-177).

de la sociedad burguesa (Adorno, *Minima moralia* 100; Benjamin 36; Singh 95.). El declive de la autoridad patriarcal burguesa en el marco de la familia contiene, por lo tanto, un momento positivo fundamental: la liberación de la mujer de la explotación del trabajo doméstico, de su dependencia económico-política, de la renuncia a su individualidad y la negación de su deseo y sexualidad (Horkheimer, «El futuro» 111; Adorno, *Minima moralia* 100).

Su liberación de la opresión patriarcal en la familia coincide con su tendencial incorporación a las categorías del trabajo capitalista y de la democracia liberal representativa. Aunque fuera un mundo viril, hecho por y para los hombres (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 85), ello le permitía actuar como sujeto en las formas de la sociedad burguesa –pese a que no significara la emancipación de las formas de antagonismo social, cosificación y heteronomía que estas contienen–. Pero la inclusión en las esferas del mercado laboral y la ciudadanía no supuso siempre la superación de la dominación patriarcal en el ámbito íntimo de la familia y menos aún el final de la opresión de género en la sociedad en su conjunto (Adorno, *Minima moralia* 97).¹⁹ En el capitalismo avanzado se consolidó precisamente la idealización de la mujer como madre y esposa modélica en los contenidos de la industria cultural y publicitaria que, en ocasiones, fue interiorizada a través del consumo de mercancías asociadas a la feminidad (12). Este culto a la figura de la madre y esposa ideal convive, precisamente por su carácter ideológico, con el desprecio y la minusvaloración de la feminidad y las mujeres. El principal oficio que todavía se exigía a la mujer era el de mantener el matrimonio feliz, la crianza adecuada y el hogar acogedor (Horkheimer, «Autoridad y familia» 145), incluyendo ahora a las mujeres de la clase trabajadora. Por ello, la posibilidad del divorcio supuso una cierta forma de liberación para la mujer (Horkheimer, «El futuro» 111).

Además, la emancipación de la mujer como plena realización universal del derecho humano coincide, sin embargo, con la crisis de la humanidad, el peligro de la recaída en la barbarie, por el desarrollo del capitalismo (Adorno, «El problema de la familia» 309). La incorporación de la mujer al mercado laboral y a la ciudadanía de pleno derecho se da precisamente en un momento histórico en el que la totalidad social se impone sobre el sujeto con mayor fuerza y más exigencias, revelando con crueldad su intercambiabilidad, superfluidad y soledad, especialmente entre los jóvenes del momento, lo que fomenta tendencialmente el comportamiento competitivo y el endurecimiento del sujeto, así como formas de pensamiento conformistas y «realistas» (Horkheimer, «El futuro» 107). En la medida en que en el siglo xx el alcance de la socialización en el capitalismo se extiende a más aspectos de la vida, incluidos los vínculos familiares, la figura de la madre como imagen del amor desinteresado y la dedicación compasiva, que

19 Es preciso incidir, por los equívocos de la recepción, que Adorno y Horkheimer no consideran que el carácter masculino predominante, la jerarquía de género a favor de la masculinidad o el carácter patriarcal de la sociedad llegara a su fin con la crisis de la autoridad patriarcal en la forma de la familia burguesa (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 85).

significaba la existencia de un espacio regido por una racionalidad distinta al principio del intercambio y la competencia, se ve también amenazada. En este sentido, la liberación de la mujer no es la causa de la tendencia subjetiva a la frialdad, al conformismo y a la indiferencia, pero coincide con ella, como expresiones ambas de las transformaciones del capitalismo, y contribuye al deterioro del modelo de la madre burguesa, con su momento positivo –liberador de la opresión y la renuncia– y negativo –liquidador de cuidado desinteresado y amor incondicional–.

La familia burguesa, en su combinación de la autoridad patriarcal y el amor maternal, permitía el desarrollo de una tensión, de una contradicción en la conformación del sujeto: entre, por una parte, la capacidad de imaginación utópica y la racionalidad crítica y, por otra, su disposición a la interiorización y aceptación de las esferas de la economía y la política. Dicha tensión podría resolverse como fuerza crítica, como pudo ser el movimiento del 68. Se trata, desde luego, solamente una potencia, puesto que el individuo burgués no tiene tendencialmente problemas en adecuarse a las determinaciones del mercado y la competencia mediante la astucia y el empleo sistemático de la racionalidad instrumental, y además está constituido sobre la opresión femenina, puesto que el amor maternal, que garantiza la conciencia moral e individualidad del sujeto, es ya un producto del dominio, la renuncia y la coacción que supone la dedicación sacrificial. Pero la tensión en su constitución que, pese a estar fundada en la opresión y la falsedad, contenía idealmente un potencial trasgresor, se pierde con las transformaciones del capitalismo avanzado. La pregunta que surge aquí es si se puede identificar en el capitalismo avanzado alguna tensión o contradicción que contenga un potencial emancipador u otro espacio para la formación de una potencial individualidad crítica frente a la tendencia a la socialización total del capital. Desde luego que eso ya no puede pasar por la categoría del individuo burgués porque el desarrollo del capitalismo ha decretado su defunción. Por ello, Adorno, en su análisis de los rasgos del nuevo tipo humano que surge en el capitalismo avanzado, no piensa la posibilidad emancipadora desde el sujeto burgués, sino desde su ruina. Esta abre nuevas esperanzas y permite además superar la crítica inmanente desde las categorías burguesas. La crisis del individuo burgués abre la posibilidad de una subjetividad configurada sobre elementos no pensables –ni tampoco deseables– desde el ideal de sujeto de interés, como el principio de no-identidad y de la solidaridad. «Romper el muro monadológico que encierra a cada individuo dentro del sí mismo en la era liberal constituye la mayor fuente de esperanza» (Adorno, «El problema del nuevo tipo humano» 15).

No obstante, Adorno y Horkheimer consideran que, hasta su momento, ninguna otra instancia parece ofrecer un marco para el desarrollo de la individualidad, la autonomía o el afecto desinteresado de la forma hegemónica y sistemática con la que lo había hecho la familia burguesa. Las principales instancias de socialización y subjetivación características del mundo administrado –como la escuela, los clubes deportivos, las iglesias, los partidos o los iconos, productos y plataformas de

la industria cultural– no suponen «formas más libres y menos autoritarias» que la familia.²⁰ (Adorno y Horkheimer, «Familia» 141). Estas instancias no substituyen, en un sentido estricto, el papel de la autoridad del padre, menos aún el rol afectivo y entregado de la madre (Benjamin 36).

sería imprudente suponer que la disminución de la autoridad familiar en la sociedad actual constituya de manera automática un elemento de progreso y liberación. Por un lado, el poder individual más productivo aflora en medio de una confrontación viva y directa con su familia, pero estos poderes se encuentran ahora privados de su objetivo, por así decirlo. Por otro lado, la dominación inmediatamente palpable de la sociedad sobre el individuo, sin intermediarios, es tan evidente que, en una capa más profunda de su conciencia, el niño que crece «sin autoridad» es posiblemente más temeroso aún de lo que nunca fue en los viejos tiempos del complejo de Edipo (Adorno, «El problema del nuevo tipo humano» 13-14).

No se trata, sin embargo, de volver al pasado, sino de comprender las implicaciones de su crisis en la conformación de la contemporaneidad.²¹ Amenazada por las tendencias autoritarias del momento, la familia burguesa revela que su protección es más necesaria cuanto más irrealizable, y que su autoridad es más despótica cuanto más inverosímil. «Sólo en los ámbitos, por así decir, rezagados de la vida, que aún están libres de organización, madura la comprensión de lo negativo del mundo administrado y con ello la idea de un mundo más humanamente digno» (Adorno, «Individuo y organización» 426).²² La conciencia crítica, que sigue siendo un elemento fundamental para pensar la emancipación en la teoría crítica, requeriría de un espacio no organizado directamente por la lógica social para que se pueda producir una tensión respecto a esta no solo en forma de sufrimiento, sino también de distancia crítica reflexiva. Por eso la industria cultural difícilmente lo era y la familia comenzaba a dejar de serlo. «La única exigencia que es lícito plantear sin desverguenza sería la de que el individuo impotente siguiera siendo, sin embargo, dueño de sí mismo a través de la conciencia de la propia impotencia» (425).

20 Incluso el garantismo del Estado social o la educación pública no ofrecen las mismas formas de seguridad material y afectiva que la familia burguesa. Sus funciones formativas, económicas o de cuidado no las sustituye la sociedad ni el Estado.

21 «No es posible conservar la función protectora de la familia y eliminar sus rasgos disciplinarios mientras ésta tenga que proteger a sus miembros de un mundo al que es inherente la presión social directa o indirecta» (Adorno, «El problema de la familia» 312).

22 Uno de estos ámbitos que ofrecen posibilidades de «formar células humanas dentro de lo general inhumano» seguía siendo, paradójica y precariamente, el matrimonio en el capitalismo avanzado (Adorno, *Minima moralia* 12).

Cierre. Capitalismo avanzado, familia y el peligro del autoritarismo

«O bien la atomización de los hombres es superada por obra de transformaciones y mutaciones de hondo calado, o bien terminará por ser de hecho funesta para nuestra cultura. Las mismas transformaciones económicas que destruyen la familia entrañan el peligro del totalitarismo.

La familia en crisis genera las actitudes que predisponen a los seres humanos a la sumisión ciega»

HORKHEIMER, «AUTORIDAD Y FAMILIA EN EL PRESENTE» 87

El debilitamiento de la autoridad patriarcal y del afecto incondicional contribuirían a la intensificación de las disposiciones autoritarias, que tienen su causa en los rasgos de la subjetividad que implica la socialización regida por el principio de intercambio capitalista, tales como la competitividad, el individualismo o el conformismo; y, específicamente, en los rasgos subjetivos que surgen del daño que generan en el sujeto las condiciones de impotencia, inseguridad, miedo o frustración –que se acentúan en el desarrollo del capitalismo avanzado–, tales como el endurecimiento, la baja autoestima, la agresividad o la rabia. «Las mismas transformaciones económicas que destruyen la familia entrañan el peligro del totalitarismo. La familia en crisis genera las actitudes que predisponen a los seres humanos a la sumisión ciega» (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 87). En el capitalismo avanzado el padre sigue siendo una figura de mando en el marco de la familia, pero, sin embargo, la disciplina y el deber que exige no son interiorizados, por lo que los hijos aprenden ahora la nuda sumisión al poder fáctico. En este sentido, Horkheimer plantea que la familia ya no ejerce la autoridad, sino que se convierte en el campo de prácticas de la autoridad como tal («87). La autoridad del padre ya no es reconocida como legitimada, aunque sigue siendo obedecida, por conveniencia o hábito. En este nuevo marco familiar, el niño aprende, así, que tanto el dominio como la obediencia son virtudes en sí mismas. La ciega sumisión al padre funciona entonces como modelo de sometimiento fuera del ámbito familiar y como fundamento para el desarrollo de rasgos narcisistas.²³ Paradójicamente –o no, desde el punto de vista del psicoanálisis–, el hecho de que la autoridad familiar no sea interiorizada imposibilita la rebelión contra el padre y suscita además su idealización (92). Los rasgos prototípicos de la figura del padre autoritario, ahora idealizados, ofrecen tendencialmente a los hijos un modelo de masculinidad basado

23 «El niño reprime lo infantil en él (lo que no impide, por supuesto, que más tarde el individuo intente comportarse grotescamente como un niño cuando intenta divertirse) y se comporta como un pequeño adulto calculador sin ego sólido e independiente pero con una inmensa dosis de narcisismo. Su testarudez y al mismo tiempo, su sometimiento al poder efectivo ficticio le predispone a formas de vida totalitarias» (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 89).

en la dureza y la implacabilidad. Precisamente, la virilidad ensalzada sería uno de los rasgos característicos de los sujetos que presentan abundantes rasgos autoritarios y que son, al mismo tiempo, los más receptivos a la propaganda y agitación fascista.

Por otra parte, el nuevo modelo de familia, vinculado al nuevo tipo humano, no provee ya de la tradicional formación burguesa, de la educación moral e intelectual de los hijos, aniquilando, con ello, el contacto con saberes y racionalidades que trascienden la aprehensión positivista de la realidad (Adorno, «El problema de la familia» 309-310). «Los hijos ven el mundo tal como es, pero pagan el precio de no ver cómo podría ser» (Adorno, «El problema del nuevo tipo humano» 15). El aprendizaje que ofrece la familia es cada vez más la mera «verificación» de la realidad tal y como se presenta, para actuar en ella de manera pragmática. Pero, la dinámica social resulta en este momento más indescifrable y, al mismo tiempo, más exigente para la adaptación del individuo, lo que hace al sujeto cada vez más impotente ante el poder social y daña su propia estima. La condición de intercambiabilidad y fungibilidad además contribuye a la sensación de miedo y superfluidad. Ante ello, la familia cada vez puede ofrecer menos protección material y afectiva, por lo que los niños lo buscan, de manera compensatoria, en otras instancias, las que tampoco pueden ofrecer más que la falsa sensación de seguridad.

La insuficiencia de seguridad personal y el carácter indescifrable de la dinámica contribuyen al menoscabo de la posibilidad del desarrollo de la responsabilidad individual del fracaso a partir de la identificación de sus causas, de modo que permita un aprendizaje para el futuro. Las causas del fracaso se hipostasian ahora como culpa propia por la falta de talento. Esta forma de autoculpabilización, como flagelación y menoscabo de uno mismo, provoca precisamente una «disposición al sacrificio que frustra la crítica de la realidad», al mismo tiempo que hiere el orgullo (Horkheimer, «Autoridad y familia» 133; Adorno y Horkheimer, «Familia» 144). La autoestima debilitada y el sentimiento de inferioridad no favorecen la distancia crítica respecto del poder social, sino más bien su aceptación y la sumisión acrítica. Pero, sus causas últimas no han de buscarse en el deterioro de la seguridad material y afectiva de la familia, sino en el miedo y la impotencia del individuo ante el poder social concentrado que actúa, de manera medida o inmediata, con arbitrariedad y exigencias excesivas (Benjamin 45).

La dificultad para la interiorización del deber no significa, sin embargo, que el nuevo tipo humano se libere del dominio de la naturaleza interna y se entregue a comportamientos espontáneos y desprendidos. Por el contrario, el dominio de sí en aras de la nuda adaptación alcanza cuotas inusitadas y, con ello, el consecuente daño que soporta el sujeto para tal fin. Este exceso de dolor, socialmente necesario y naturalmente innecesario, resulta en el endurecimiento subjetivo, en una forma de distanciamiento tanto del sufrimiento propio como del ajeno. Así, el «constituyente específico de la renuncia personal, que hoy mutila a los individuos e impide la individuación, no es ya la prohibición familiar, o no lo es casi, sino la frialdad, tanto más penetrante, cuanto más desgarrada se vuelve la familia» (Adorno y Horkheimer, «Familia» 143; Adorno, «El problema del nuevo tipo humano» 15-16). El endurecimiento del sujeto limita las

disposiciones compasivas y solidarias, tanto como la imaginación utópica y la distancia crítica respecto del poder.²⁴ Y favorece el individualismo, la agresividad o la indiferencia. En definitiva, la frialdad, junto a búsqueda de compensaciones al miedo y la impotencia, favorece algunos rasgos psicosociales que la teoría crítica consideró como autoritarios en su estudio *The Authoritarian Personality* (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 90-91), tales como el apego acrítico a las normas sociales y el desprecio de la desviación, el pensamiento estereotipado y prejuicioso, la incapacidad para la autocritica y la introspección, la carencia de sentimientos de solidaridad hacia otros grupos, la frialdad o indiferencia ante al dolor ajeno, la reproducción de discursos de odio, la inclinación al punitivismo, la proyectividad susceptible al prejuicio y a la manipulación, la fascinación por figuras de fortaleza mezclada con sensaciones de impotencia, la sensación de sumisión y, al mismo tiempo, el deseo de someterse a un poder fuerte, la agresividad destructiva, el cinismo, la preocupación exagerada por cuestiones sexuales o, también, la combinación de la debilidad del yo y un superyó no interiorizado (Horkheimer, «Autoridad y familia en el presente» 90-91 y 96; Rensmann 31-32). Ello se traducía en posiciones políticas, sociales y económicas potencialmente fascistas como el prejuicio racial, la glorificación del propio grupo, el nacionalismo agresivo, la demagogia contra la clase obrera o el desprecio por las instituciones democráticas, entre otras. En última instancia, los rasgos autoritarios incuban el peligro de la barbarie porque disponen a los sujetos a la recepción de la agitación fascista.

En este sentido, ciertas disposiciones psicosociales autoritarias, que se incrementan potencialmente en las condiciones sociales del capitalismo avanzado, hacen a sujetos más vulnerables no solo a las ilusiones de la industria cultural, sino también a la propaganda fascista. Esta última proporciona fantasías de seguridad, empoderamiento e importancia de uno mismo que funcionan como compensaciones del miedo y la impotencia mediante la identificación con un líder fuerte y una comunidad de pertenencia cerrada. Pero, además, ofrece fantasías de omnisciencia, así como formas de descargar la rabia mediante la personificación de las causas del malestar en grupos sociales vulnerables a los que señala como culpables. Procura, en última instancia, chivos expiatorios sobre los que descargar la agresividad y la rabia, además de autoafirmarse. Es, en este sentido, en las condiciones sociales del capitalismo en su desarrollo histórico donde reside el peligro totalitario al que contribuye la crisis de la familia burguesa, aunque no sea su causa.

La propaganda fascista ofrece ganancias narcisistas a los tipos humanos del mundo administrado, fríos, inseguros y carentes de autonomía y espontaneidad (Adorno, «La teoría freudiana» 48). Una de las formas en que lo hace es promoviendo la identificación

24 La frialdad no está causada directamente por la disminución del amor materno y del temor al padre, sino por la extensión del principio de intercambio y del imperativo de la competencia, al mismo tiempo que se incrementan las exigencias externas de adaptación en cada vez más ámbitos de la vida social e íntima organizados según los intereses del gran capital. Sin embargo, la frialdad afecta también a los lazos familiares, en la medida en que se extiende hasta ellos el criterio pragmático de valoración de los vínculos en analogía la racionalidad del interés mercantil (Adorno y Horkheimer, «Familia» 145).

narcisista con un líder –y, de forma vicaria, con la ficticia comunidad a la que supuestamente representa–, cuya figura se asemeja precisamente a la del padre primordial, al de la horda primitiva. La idealización del líder mediante su figuración como un superpadre todopoderoso permitiría que el sujeto se rinda ante su fortaleza rindiéndole pleitesía, al mismo tiempo que se identifica con él compensando así el resentimiento generado por la acumulación de frustraciones y malestar (34-36). Esta ganancia narcisista explicaría, en cierto modo, la disposición de los sujetos a someterse a un líder en contra de sus propios intereses racionales –ya que la propaganda fascista no induce a ningún cambio social emancipador ni mejora la vida individual, sino que reproduce «para sus propios propósitos la mentalidad existente», sirviéndose del empobrecimiento psíquico del sujeto (48-49)–. Así, ofreciendo ganancias narcisistas, la movilización fascista incita el carácter al mismo tiempo sádico y masoquista.

Esta combinación de sumisión y frialdad –esto es, de sometimiento ante el poder y crueldad ante el sufrimiento de vulnerables– caracteriza, según Horkheimer («Autoridad y familia en el presente» 91), a los fascista potenciales de su momento histórico. Estos son los hombres que han interiorizado, más que el deber moral, la imagen de la sociedad como selva o, dicho de otro modo, el «principio cínico de la incipiente filosofía burguesa: *homo homini lupus*» (97). Su agresividad excesiva podría estar vinculada, en el marco psicosocial del mundo administrado, a la carencia de protección y afecto, que no siempre procura ya la familia. Curiosamente, los tipos que concentran estos rasgos autoritarios son los que, según el estudio *The Authoritarian Personality* –que introdujo en su escala cuestiones relativas a las relaciones familiares (Umrath, «A Feminist» 868)–, rinden culto ideológico a la familia, especialmente a la figura idealizada del padre fuerte, estricto, justo, respetable, triunfador y severo (92). Se trata de un culto ideológico no solo por la ahora debilidad efectiva de la figura del padre, sino porque la relación que mantienen con su propia familia no suele ser auténtica o cercana (91). El momento de verdad de esta ideología residiría precisamente en la reminiscencia de su poder patriarcal ahora inclinado al despotismo desnudo. Lo mismo ocurriría con la extensión del culto ideológico de la figura de la madre al que estos sujetos autoritarios se suman, aunque en realidad desprecian la feminidad, como a lo ajeno, por identificarla con la debilidad, la sensualidad, el sentimentalismo o la compasión. Su único momento de verdad, como mito, residiría en la custodia femenina del cuidado y afecto desinteresado –lamentablemente vinculado a la opresión y la renuncia de las mujeres– que precisamente los tipos autoritarios desprecian y repudian. La crisis de la familia como proveedora de seguridad material y afectiva coincide, en este sentido, con un culto mitológico de la familia, con la romantización ideológica de la autoridad paterna y la abnegación materna, auspiciada por la industria cultural y sostenida por sujeto fríos e incapacitados para la solidaridad y el amor desinteresado, además de incapaces de conciencia crítica, autonomía y reflexividad.

De su relación con el padre, el niño sólo obtiene la idea abstracta de un poder y una fuerza arbitrarios e incondicionados y busca un padre más fuerte, más

potencioso que el real, [...] como lo han producido las ideologías totalitarias. [...] Los jóvenes muestran tendencia a someterse a cualquier autoridad, sea cual fuere su contenido, siempre que ofrezca protección, satisfacción narcisista, ventajas materiales y la posibilidad de descargar sobre los demás el sadismo, en el que encuentran su encubrimiento la desorientación inconsciente y la desesperación (Adorno y Horkheimer, «Familia» 145).

Referencias

- Adorno, Theodor W. «Capitalismo tardío y sociedad industrial», 1968. *Obra completa 8, Escritos sociológicos I*. Akal, 2005 pp. 330-344.
- . «El problema de la familia», 1955. *Obra completa 20, Miscelánea I*. Akal, 2005, pp. 305-312.
- . «El problema del nuevo tipo humano», 1941. *Revista Laguna*, n° 48, 2021, pp. 9-17.
- . «Individuo y organización», 1953. *Obra completa 8, Escritos sociológicos I*. Akal, 2005, pp. 412-426.
- . «La teoría freudiana y los esquemas de la propaganda fascista». *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Voces y Culturas, 2003, pp. 23-52.
- . *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*, *Obra completa, 4*. Akal, 2004.
- . «Reflexiones sobre la teoría de clases», 1942. *Obra completa 8, Escritos sociológicos I*. Akal, 2005. pp. 347-364.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*. Trotta, 2018.
- . «Familia», 1966. *La sociedad. Lecciones de sociología*. Proteo, 1969, pp. 130-148.
- Benjamin, Jessica. «Authority and the Family Revisited: Or, a World without Fathers?». *New German Critique, Special Feminist Issue*, n° 13, 1978, pp. 35-57.
- Brown, Heather A. *Marx on Gender and Family. A critical Study*. Historical Materialism Series, n° 39. Brill, 2012.
- Catalina Gallego, Cristina. «Lo abyecto y lo escindido. Elementos para pensar las relaciones de género desde la Crítica de la Economía Política». *Azafea: Revista de Filosofía*, n° 25, 2023, pp. 239-274.
- . «Trabajo, desposesión y sufrimiento en el capitalismo. De la crisis del mundo liberal al neoliberalismo». *Bajo Palabra*, época II, n° 33, 2023, pp. 49-80.
- Cook, Deborah. «Adorno on Mass Societies». *Journal of Social Philosophy*, vol. 32, n° 1, 2001, pp. 35-52.
- García Cherep, Paula. «Autoridad y familia: posibilidades emancipadoras de la acción femenina». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 10, 2019, pp. 135-152
- Horkheimer, Max. «Autoridad y familia», 1936. *Teoría crítica. Max Horkheimer*. Amorrortu, 2003, pp. 76-150.

- —. «Autoridad y familia en el presente», 1960. *Sociedad, razón y libertad*, editado por Jacobo Muñoz. Trotta, 2005, pp. 81-97.
- —. «El futuro del matrimonio», 1966. *Sociedad, razón y libertad*, editado por Jacobo Muñoz. Trotta, 2005, pp. 99-111.
- López Álvarez, Pablo. «Ocaso del individuo, recuerdo de lo vivo. Sujeto y naturaleza en Th. W. Adorno». *Melancolía y verdad: invitación a la lectura de Th. W. Adorno*, editado por Jacobo Muñoz. Biblioteca Nueva, 2011, pp. 33-70.
- Maiso, Jordi. *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*, Siglo XX, 2022.
- Marasco, Robyn. «“Already the Effect of the Whip”: Critical Theory and the Feminine Ideal». *differences*, vol. 17, nº 1, 2016, pp. 88-115.
- —. «There’s a Fascist in the Family: Critical Theory and Antiauthoritarianism». *South Atlantic Quarterly*, vol. 117, nº 4, 2008, pp. 791-813.
- Rensmann, Lars. «The Persistence of the Authoritarian Appeal: On the Frankfurt School as a Framework for Studying Populist Actors in European Democracies». *Critical Theory and Authoritarian Populism*, editado por J. Morelock. University of Westminster Press, 2018, pp. 29-47.
- Sembler, Camilo. «La familia en la Teoría Crítica: Dominación y utopía». *Stoa. Revista del Instituto de Filosofía*, vol.11, nº 22, 2020, pp. 123-140.
- Singh, Surti. «The Wound and the Flower». *Krisis*, vol. 41, nº 2, 2021, pp. 95-97.
- Stoegner, Karin. «“Para além do Princípio de Gênero”: Horkheimer e Adorno sobre o Problema de Gênero e Identificação». *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, vol. 2, nº 2, 2017, pp. 135-151.
- Umrath, Barbara. «A Feminist Reading of the Frankfurt School’s Studies on Authoritarianism and Its Relevance for Understanding Authoritarian Tendencies in Germany Today». *The South Atlantic Quarterly*, vol. 117, nº 4, 2008, pp. 861-878.
- —. «Recovering the Gender Dimension of Frankfurt School Critical Theory: A Feminist Analysis». *Berlin Journal of Critical Theory*, vol. 6, nº 1, pp. 77-125.
- Zamora, José Antonio. «Individuo y sociedad en Th. W. Adorno: tensiones y mediaciones entre teoría de la sociedad y psicoanálisis». *Veritas*, vol. 63, nº 3, 2018, pp. 998-1028.
- —. «Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo». *Isegoría*, vol. 28, 2003, pp. 231-143.
- Zaretsky, Eli. *Familia y vida personal en la sociedad capitalista*. Anagrama, 1978.

Como construir esteticamente um povo: Sobre certo modernismo sombrio e sua atualidade

Cómo construir estéticamente un pueblo:
sobre cierto modernismo sombrío y su actualidad

How to Aesthetically Build a People: On a Certain
Dark Modernism and its Relevance Today

Vladimir Safatle
Universidade de São Paulo
vsafatle@yahoo.com

Enviado: 30 septiembre 2024 | **Aceptado:** 3 octubre 2024

Resumo

Estamos acostumbrados a falar do fascismo e de suas variantes contemporâneas como «inimigos da cultura», como força política animada pela desconsideração pelas artes. No entanto, a extrema importância dada pelo fascismo ao campo da cultura é evidente, suas batalhas culturais são processos constituintes centrais de suas lutas. Creio que perderemos dimensões fundamentais do fenômeno fascista se não o compreendermos como uma batalha pela formação da sensibilidade social, pelo cultivo dos afetos e pela produção do horizonte sensível da política. A ordem sensível é o fundamento da imaginação social, de seus limites e formas, e o controle da imaginação e da sensibilidade é o fundamento de todo e qualquer poder. Por ter consciência disso, o fascismo é um projeto estético, uma reconstrução da sensibilidade que define os limites do visível e do perceptível no interior da ordem social. O que proponho aqui é entender as dinâmicas de atualização de tal revolução cultural fascista, levando em conta o estágio atual dos processos materiais de reprodução cultural nas sociedades capitalistas.

Palavras-chaves: Fascismo e cultura, integralismo brasileiro, política da sensibilidade, modernismo sombrio, indústria cultural.

Resumen

Estamos acostumbrados a hablar del fascismo y sus variantes contemporáneas como «enemigos de la cultura», como una fuerza política animada por el desprecio hacia las artes. Sin embargo, es evidente la extrema importancia que el fascismo concede al ámbito de la cultura; sus batallas culturales son procesos constitutivos centrales de sus luchas. Creo que pasaremos por alto dimensiones fundamentales del fenómeno fascista si no lo entendemos como una batalla por la formación de la sensibilidad social, por el cultivo de los afectos y por la producción del horizonte sensible de la política. El orden sensible es el fundamento de la imaginación social, de sus límites y formas, y el control de la imaginación y la sensibilidad es el fundamento de todo poder. En la medida en que es consciente de ello, el fascismo es un proyecto estético, una reconstrucción de la sensibilidad que define los límites de lo visible y lo perceptible dentro del orden social. Lo que propongo aquí es comprender la dinámica de la actualización de tal revolución cultural fascista, teniendo en cuenta el estadio actual de los procesos materiales de reproducción cultural en las sociedades capitalistas.

Palabras clave: Fascismo y cultura, integralismo brasileño, política de la sensibilidad, modernismo sombrío, industria cultural.

Abstract

We are used to talking about fascism and its contemporary variants as «enemies of culture», as a political force animated by disregard for the arts. However, the extreme importance given by fascism to the field of culture is evident; its cultural battles are central constituent processes of its struggles. I believe that we will miss fundamental dimensions of the fascist phenomenon if we don't understand it as a battle for the formation of social sensitivity, for the cultivation of affections and for the production of the sensitive horizon of politics. The sensible order is the foundation of the social imagination, of its limits and forms, and the control of imagination and sensibility is the foundation of any and all power. Because it is aware of this, fascism is an aesthetic project, a reconstruction of sensibility that defines the limits of the visible and the perceptible within the social order. What I propose here is to understand the dynamics of the actualization of such a fascist cultural revolution, taking into account the current stage of the material processes of cultural reproduction in capitalist societies.

Keywords: Fascism and culture, brazilian integralismo, politics of sensibility, dark modernism, culture industry.

«Toda vez que ouço a palavra “cultura” saca meu revólver». Todos conhecem essa frase erroneamente atribuída a Joseph Goebbels. Ela parece sintetizar uma pretensa rejeição da cultura pelo fascismo, uma pretensa preferência pelo obscurantismo e pelas relações de força. No entanto, seria o caso de lembrar que, na verdade, essa frase aparece, de uma forma um pouco diferente («Quando ouço cultura, eu destravo minha Browning»), em uma peça de teatro do dramaturgo Hanns Johst intitulada *Schlageter*. Encenada em 1933, ela contava a história de Albert Leo Schlageter, militante nazista condenado à morte pelo exército francês por sabotagem e transformado, em uma operação de mistificação política, no «primeiro soldado do Terceiro Reich». Ou seja, a crítica da cultura era, na verdade, a citação de uma obra da cultura, de uma peça de teatro cujo autor posteriormente será reconhecido pelo Reich, ocupando cargos importantes da administração das artes.

Lembro desse fato porque estamos acostumados a falar do fascismo e de suas variantes contemporâneas como «inimigos da cultura», como força política animada pela desconsideração pelas artes. No entanto, a extrema importância dada pelo fascismo ao campo da cultura é evidente, suas batalhas culturais são processos constituintes centrais de suas lutas. Alguns podem ver nisso manobras diversionistas que visam desviar a atenção para desmontes econômicos e preservação de interesses de classe. Mas gostaria de insistir que se trata de lutas absolutamente centrais. Creio que perderemos dimensões fundamentais do fenômeno fascista se não o compreendermos como algo completamente distinto, a saber, como uma batalha pela formação da sensibilidade social, pelo cultivo dos afetos e pela produção do horizonte sensível da política. Como dizia Plínio Salgado, nosso representante primevo do fascismo local: «revolução é movimento da cultura e do espírito [...] Não se trata de ofensiva contra um governo, contra uma classe, trata-se de uma ofensiva contra uma civilização».

No cerne de posições dessa natureza, e elas não são apenas apanágio do fascismo histórico, há a compreensão da política como uma questão de produção de estruturas de sensibilidade e de afecção. Sociedades se reproduzem determinando o que é possível sentir e o que não é possível sentir, o que a sensibilidade reconhece e o que ela recalca, os corpos que nos afetarão e os corpos que nos serão completamente indiferentes. A ordem sensível é o fundamento da imaginação social, de seus limites e formas.¹ E o controle da imaginação e da sensibilidade é o fundamento de todo e qualquer poder.

Por ter consciência disso, as questões culturais são tão centrais para o fascismo. Por isso, ele é, no sentido mais estrutural do termo, um projeto estético, uma reconstrução da sensibilidade que define os limites do visível e do perceptível no interior da ordem social. Como lembra muito bem o historiador Johann Chapoutot, o fascismo é animado por uma revolução cultural, por uma forma própria de se conectar ao pretoso grande legado da cultura ocidental.² Isto fica particularmente claro em um país como o Brasil.

1 Remeto a Safatle, *O circuito dos afetos*.

2 Ver Chapoutot, em *Referências*.

O que proponho aqui é entender as dinâmicas de atualização de tal revolução cultural fascista, levando em conta o estágio atual dos processos materiais de reprodução cultural nas sociedades capitalistas.

O fascismo nacional

Gostaria inicialmente de insistir que falar de fascismo para descrever as dinâmicas de constituição da sociedade brasileira nada tem de retórico. Antes, trata-se de uso estritamente analítico. Afinal, estamos a falar de um país que teve, nos anos 30, o maior partido fascista fora da Europa. Um país que viu a Aliança Integralista Nacional chegar a 1.200.000 membros. Esse mesmo país viu antigos integralistas, como o almirante Augusto Rademaker e o brigadeiro Márcio de Sousa Melo, darem um golpe dentro do golpe de estado de 1964 e instaurarem uma junta militar no Brasil no momento mais violento da ditadura militar. Vale a pena lembrar que Augusto Rademaker será ainda vice-presidente no governo Médici. Ou seja, há uma linha de conexão que vai do fascismo nacional até a ditadura militar de 1964 e não deveria nos surpreender o fato do setor mais radical dos apoiadores da referida ditadura, ao voltar ao governo brasileiro sob os auspícios de Jair Bolsonaro, acabar por paulatinamente assumir suas conexões de origem.

Essa enorme presença de um movimento fascista entre nós, com desdobramentos para além do período anterior à Segunda Guerra, deve ser inicialmente creditada a fatores estruturais da violência estatal. Lembremos como muitas das tecnologias de extermínio e segregação em operação nos governos fascistas e nazistas dos anos 30 foram inicialmente desenvolvidas em administrações coloniais. Campos de concentração, por exemplo, apareceram inicialmente nas guerras coloniais da África do Sul e no colonialismo espanhol em Cuba. Discursos sobre a necessidade de «governo sobre raças inferiores» eram enunciados por administradores do colonialismo inglês no mundo árabe (como lord Cromer). O imperialismo europeu entre 1884 e 1914 foi, como dirá Hannah Arendt, um: «estágio preparatório para as catástrofes vindouras» (Arendt 187). Seu expansionismo ligado ao Capital excedente e ao deslocamento de «populações excedentes» de países colonizadores exigia a transformação do racismo e a indiferença a seus «massacres administrativos» em peça fundamental de governo. Ou seja, há uma relação historicamente orgânica entre fascismo e tecnologias coloniais. Essa relação não poderia deixar de marcar um país, como Brasil, que serviu de laboratório necropolítico mundial, ou seja, que mesmo após a independência preservará a lógica colonial contra seu próprio povo, como se fosse o caso de continuar práticas de governo através de um «colonialismo interno» contra setores espoliados da população.

Levando isso em conta, gostaria de lembrar a vocês que, de certa forma, o Brasil «moderno» é uma ideia estética.³ A construção nacional tem, como um de seus eixos

3 Ver Safatle, «A construção estética do Brasil e seus colapsos».

fundamentais, o uso da modernização estética como força de redefinição do espaço, do tempo e do território. Essa tópica da construção estética de um povo ou da fundação do povo a partir de força de produção simbólica e de unificação social própria a certas experiências estéticas é um eixo importante das transformações sociais desde o século XIX. Pensemos em textos como *A educação estética do homem* (Schiller) e *O mais antigo programa do idealismo alemão* (Hegel, Schelling, Hölderlin). Não por acaso são textos animados pelo horizonte de transformações globais impulsionado pela Revolução Francesa. Uma das consequências de uma revolução popular é a crença de que novas dinâmicas de constituição do povo podem emergir, possibilitando a modificação estrutural da sensibilidade e da imaginação. Algo dessa crença orientará o desenvolvimento do modernismo, em especial em países de constituição nacional tardia como o Brasil. Animado por um processo que não será uma revolução social, mas uma «revolução pelo alto» a partir dos anos 1930, o Brasil utilizará o horizonte utópico do modernismo para impulsionar a formação de um estado nacional propulsor de modernização conservadora. No entanto, tal construção estética do Brasil tem três matrizes, que se articulam em uma relação complexa de conflito. Tais matrizes, de certa forma, ainda orientam nosso horizonte de expectativas sociais ou a atrofia dele.

Historicamente, o modernismo conheceu setores que flertaram abertamente com movimentos fascistas, compreendendo a revitalização estética como meio de reconstrução do povo através da produção de vínculos aparentemente orgânicos com aquilo que se insinua como «origem». Era de uma revitalização estética da pátria através da recuperação neo-clássica de um pretense passado negado da grande cultura ocidental que vivia o nazismo alemão. Assim, por trás da tópica da destruição da cultura tão mobilizada nesses últimos anos, há na verdade as engrenagens de produção de uma outra cultura, essa que procura fazer-se passar pela voz dos deserdados dos pactos nacionais. Uma outra cultura popular, de um outro povo, verdadeiramente «brasileiro» e «reconciliado consigo mesmo», reconciliado com nossas matrizes de desenvolvimento capitalista e de «progresso» colonial. Povo esse livre dos antagonismos que só poderiam ser emulações de poderes exteriores ao nosso corpo social «natural».

Essas estratégias estão presentes na gênese do movimento integralista brasileiro. O que não poderia ser diferente, se lembrarmos que o fundador do integralismo, Plínio Salgado (1895-1975), além da atividade política, foi escritor e participou da Semana de Arte Moderna de 1922, dos embates internos do modernismo brasileiro, tendo redigido seus próprios manifestos artísticos, como esse Movimento Verde-Amarelo, surgido em 1926. A estética integralista celebrou outra forma de conciliação nacional violenta – e muito menos ambígua – entre a acumulação capitalista primitiva, de cunho extrativista, a religião, a tradição e o extermínio indígena.

Como estamos diante de um modernismo cortado de sua raiz de ruptura formal, mas que preserva seu desejo de autonomia do presente, o integralismo adequa a tradição às exigências de desenvolvimento predatório capitalista, que não verte lágrimas por aquilo que destrói. Seu agrarismo é a expressão de um povo que estaria conciliado

com a violência do progresso colonial e extrativista, do empreendedorismo capitalista, com a ordem atual da sensibilidade, que não questiona o que socialmente aparece como «natural», que não questiona as hierarquias «naturalmente» dadas (como aquelas que constituem a família burguesa e o poder teológico-político):

Os homens e as classes, pois, podem e devem viver em harmonia. É possível ao mais modesto operário galgar uma elevada posição financeira ou intelectual. Cumpre que cada um se eleve segundo sua vocação. Todos os homens são susceptíveis de harmonização social e toda superioridade provém de uma só superioridade que existe acima dos homens: sua comum e sobrenatural finalidade. Esse é o pensamento profundamente brasileiro, que vem das raízes cristãs de nossa história e está no íntimo de todos os corações? (Salgado 30).

Muitos desses elementos de conciliação com a história de violência do desenvolvimento brasileiro serão atualizados nessa «estética da produção agrária exportadora» que sela a associação orgânica entre setores da indústria cultural brasileira e o bolsonarismo, agora sob a força diretiva da música sertaneja. Basta lembrar, por exemplo, a dicotomia construída por Plínio Salgado entre os tupis, que, segundo ele, se permitiriam «dizer pacificamente» para viver no sangue de cada brasileiro, e os tapuias, cujo ímpeto guerreiro e hostil à assimilação os levou ao completo apagamento:

Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro o seu grande sentimento de humanidade. Seu totem não é carnívoro: Anta. E este um animal que abre caminhos, e ai parece estar indicada a predestinação da gente tupi. Toda a história desta raça corresponde (desde o reino Martim Afonso, ao nacionalista «verdamarelo» José Bonifacio) a um lento desaparecer de formas objetivas e a um crescente aparecimento de forças subjetivas nacionais. O tupi significa a ausência de preconceitos. O tapuia é o próprio preconceito em fuga para o sertão. O jesuíta pensou que havia conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta. O português julgou que o tupi deixaria de existir; e o português transformou-se, e ergueu-se com fisionomia de nação nova contra a metrópole: porque o tupi venceu dentro da alma e do sangue português. O Tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo (Salgado 30).

Esse era uma antropofagia cortada de sua matriz subversiva. Os tupis, dentro dessa ideologia nacional, aceitaram serem absorvidos e diluídos pela marcha da conquista. Porque a violência do progresso e do desenvolvimento teriam sido a condição para a criação da singularidade pátria. Quem reagiu, está morto.

A estética da guerra, a guerra como estética

Em um ensaio clássico sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin define a estetização da política que seria própria ao fascismo como a transformação da guerra em fenômeno estético de autoexpressão das massas. Desde seu texto sobre «Teorias do fascismo alemão», onde ele discute a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger e seu «misticismo bélico» estilizado, Benjamin insiste na função da estetização da guerra como dispositivo central da ideologia nacional-socialista. Essa guerra mobiliza as massas para que outra guerra não ocorra, a saber, a guerra civil de classes capaz de produzir a única transformação revolucionária real. Daí afirmações como:

Eis como se pode representar a estética da guerra hoje em dia: já que a utilização normal das forças produtivas está paralisada pelo regime de propriedade, o desenvolvimento dos meios técnicos, do ritmo das fontes de energia, voltam-se contra a natureza (Benjamin 28).

Ou seja, o fascismo é a sua maneira uma revolta da técnica que, ao invés de se colocar a serviço da emancipação humano, volta-se à sujeição do mundo à força: «em vez de canalizar os rios, ela conduz a onda humana ao leito de suas fossas; em vez de usar seus aviões para semear a terra, ela espalha suas bombas incendiárias sobre a cidade». De onde se seguia a ideia de uma autodestruição da humanidade impulsionada por um «gozo estético de primeira ordem».

Mas seria o caso de lembrar que a canalização dos rios e o semear a terra também podem ser uma forma de guerra contra a natureza, que o restilo das plantações de cana de açúcar que invadem as cidades lembram dos infindáveis quilômetros sem paisagem, da devastação milionária do espaço transformado em campo unidimensional de valorização do valor. Tudo isso tem a força de destruição das bombas incendiárias, até porque sequer os incêndios faltam nesse cenário. Ou seja, o fascismo pode realizar sua estetização da política, que impede que a guerra se torne guerra civil de classes, através da estetização da devastação produzida pelo progresso, da estetização do culto da terra devastada tornada investimento. Pelo canto que louva a colheitadeira em meio a amores desfeitos de fazendeiros escravocratas o fascismo brasileiro desenvolve sua forma de culto da máquina como aparato de devastação.

Mas essa é apenas uma dimensão de uma estratégia mais ampla de estetização da guerra que anima a reconstrução da sensibilidade no interior do fascismo. Como havia dito, há uma política da sensibilidade a animar o fascismo e seu eixo é a dessensibilização e a indiferença. Pois ela é a condição sensível para a sustentação do horizonte de guerra infinita que lhe é necessário. E aqui seria o caso de pensar as múltiplas dimensões de uma paradoxal estética da dessensibilização e da indiferença, uma *aisthesis* do não mais sentir e do não mais perceber, essa construção de um povo através do deixar perecer, do deixar desaparecer. Ela não nos é estranha. Ao contrário, foram décadas de crítica da indústria

cultural que nos alertaram para como esse seria o processo normal de funcionamento da cultura de massas. A anestesia pela repetição e pela velocidade, a indiferença pela sujeição de toda singularidade ao mesmo regime de visibilidade e existência, ao mesmo princípio de impacto, de compreensão imediata e de espetáculo, o culto da performance que atravessa tanto a indústria do entretenimento quanto dos esportes. Não havíamos percebido totalmente, mas essas eram peças de constituição de uma subjetividade bélica.

Os modos de apresentação próprios à indústria cultural não são neutros, mas politicamente comprometidos. Seria o caso de lembrar disso principalmente em um momento como o nosso, onde vemos a emergência do que poderíamos chamar de «guerra infinita». Deixe-me explicar o que entendo por isso. Estamos atualmente diante de uma conjunção inédita de crises: crise ecológica, demográfica, social, econômica, política, psíquica e epistêmica. Crises que tendem, em larga medida, a se estabilizar, tornando-se o regime normal de governo.

Diante de uma situação dessa natureza algumas possibilidades se colocam diante de nós. Uma delas é a transformação estrutural das condições que geraram tal sistema de crises conexas. Isso exige não nos vermos mais como gestores das crises geradas pelo sistema capitalista, mas como «força ofensiva» contra o Capital. Outra possibilidade é a generalização do paradigma da guerra como forma de estabilização da crise. Essa segunda opção é, no entanto, a que nos parece atualmente a mais natural. Em todas suas várias inflexões, podemos dizer que ela se assenta na crença de que não é possível modificar as bases de reprodução material da sociedade. As crises conexas não impulsionarão uma superação ou mesmo uma transformação estrutural do capitalismo. Até porque nenhuma dessas alternativas está realmente na ordem do dia das forças hegemônicas que compõe a «constelação progressistas» que atualmente conhecemos. Do ponto de vista interno ao capitalismo, diante de crises dessa natureza, ele não se reforma, a não ser que forças ligadas ao sistema de lutas operárias o obrigue a tanto. Na verdade, em situações como essa o capitalismo não freia, ele acelera.

Isso não é estranho para um sistema cuja racionalidade está baseada na maximização de interesses individuais, acrescido da ilusão de que tal maximização produziria ao final a riqueza comum. Do ponto de vista dos interesses individuais, não há razão alguma para eu não aproveitar crises e intensificar minha extração de lucro. Por que eu deveria me preocupar com o estado do meio ambiente em cinquenta anos se em cinquenta anos estarei morto? Utilizar a maximização de interesses individuais como padrão de validade equivale a implodir o tempo social organizando toda racionalidade do processo de produção a partir da maximização dos interesses do presente. E de nada adianta imaginar que tais exigências do presente seriam limitadas pelo «estado do mundo que deixarei aos meus filhos». Certamente, não será do amor do capitalista por seus filhos e filhas que podemos esperar alguma forma de freio de emergência contra o aprofundamento das crises.

Esse parêntese está aqui para nos lembrar que a extrema-direita parte da constatação de que a única solução realmente na ordem do dia é a preservação do sistema

capitalista. Por isso, de certa forma, a extrema-direita fornece a seus eleitores o único diagnóstico social realmente realista. Ele consiste a dizer, nas entrelinhas: não há como gerir mais as crises do sistema capitalista a partir do próprio sistema capitalista. No entanto, como não há outra alternativa possível, o que resta é salvar uma parte da sociedade e deixar o resto perecer, expulsar o resto de nossas fronteiras, deixá-los na mais absoluta miséria, submete-los a máxima espoliação através do aumento exponencial da violência policial, da precariedade de suas vidas.

A possibilidade de fazer parte dessa parte da sociedade a ser salva é o que mobiliza o setor da população que hoje adere a extrema-direita. Seja através da preferência nacional, seja através do discurso do empreendedorismo com o seu «quem trabalhar duro irá se salvar», seja em outros casos através do discurso religioso dos escolhidos, o que sempre está em questão é a partilha entre quem será salvo e quem será sacrificado. Por mais brutal que seja, o discurso tem sua coerência, principalmente em um momento no qual as forças progressistas não acreditam realmente que uma mudança de estrutura é possível, já que ela nunca tenta realiza-la quando está no governo. Nosso chamado a solidariedade é, por essa razão, profundamente abstrato e, para grandes setores da população, simplesmente falso. É da nossa falsidade que a extrema-direita tira sua força real.

Essa resposta às crises do capitalismo exige a generalização da lógica da guerra infinita como paradigma de governo. Pois a guerra infinita permite uma espécie de corrida para a frente que nunca termina na qual a desordem contínua é a única condição para a preservação de uma ordem que não tem mais como garantir horizontes normativos estáveis. Diante da decomposição social, a guerra permite alguma forma de coesão, enquanto naturaliza, repete e generaliza níveis de violência e indiferença inaceitáveis em outra situação.

Mas esse paradigma da guerra infinita exige uma reorganização dos nossos regimes de sensibilidade. Ela se baseia no que poderíamos chamar de militarização das subjetividades, que passarão a naturalizar a execução e o extermínio, que se organizarão como milícias, que confundirão liberdade como auto-armamento, que se identificarão com a virilidade vazia dos fracos armados, que transformarão a indiferença e o medo em afetos sociais centrais. Isso exige também a construção de inimigos que não podem nem devem ser vencidos, inimigos eternos que devem periodicamente nos lembrar de sua existência, através de um ataque terrorista, de uma explosão espetacular, de uma alteridade inassimilável ou de um problema policial elevado à condição de risco de estado. Por fim, militarizar as subjetividades significa também implodir todos os vínculos possíveis de solidariedade pois estamos em uma guerra de todos contra todos que pode inclusive receber nomes como «empreendedorismo». Essa implosão pode levar também a uma defesa de minha comunidade ameaçada, minha identidade colocada em risco que, por estar em risco, pode produzir as piores violências, como se tivesse o direito soberano de vida e morte contra um inimigo que se confunde com o outro. E para sustentar essa mobilização contínua, com sua monstruosa demanda

de esforço e perdas incessantes, a vida social precisa ser organizada sob o espectro da dessensibilização e da indiferença a catástrofes.

Por fim, militarizar a subjetividade é principalmente naturalizar a paranoia como modo geral de socialização. Ou seja, construir subjetividades a partir de narrativas de complô os mais improváveis, das lutas contínuas contra inimigos sempre inesperados, de preservação de fronteiras, dos riscos de contágio e de contato. O que por sua vez pede um modelo de personalidade rígida, fixa, como uma «tipologia». Não foi a extrema-direita que inventou isso, ela esteve sempre presente nos produtos da indústria cultural que nos moldaram. Pois: «nas eras dos declínios dos sistemas sociais, com sua deflagração de insegurança e ansiedade, as tendências paranóicas dos indivíduos são evidenciadas e muitas vezes canalizadas por instituições que pretendem distrair tais tendências de suas razões objetivas» (Adorno, *As estrelas* 190).

Sem realmente acreditar

Mas alguém poderia criticar essa crítica à indústria cultural afirmando que as pessoas não levam tão a sério aquilo que a elas é apresentado. Como se estivéssemos a pressupor um nível de crença e passividade estranho às dinâmicas reais de recepção. Esse problema já havia sido diagnosticado por Adorno. Partindo de um estudo empírico desenvolvido pelo Instituto de Pesquisas Sociais sobre os modos de recepção da veiculação midiática alemã do casamento da princesa Beatriz da Holanda, ele dirá:

Verificamos que muitos [espectadores] se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor. Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez ainda mais: *não se acredita inteiramente neles* (Adorno, *Tempo livre* 127).

De fato, uma análise empírica dos produtos recentes da indústria cultural demonstra a prevalência deste esquema. Personagens de contos de fadas que não mais se reconhecem e criticam seus próprios papéis, peças publicitárias que zombam da linguagem publicitária, celebridades e representantes políticos que se auto-ironizam em programas televisivos. O que havíamos esquecido é como a ironia é um elemento constituinte do autoritarismo. Como dizia Saint-Just: «esse que brinca na cabeça do poder tende a tirania». Uma das aparições mais surpreendentes de Javier Milei em sua campanha era junto de sua ex-namorada, Fátima Florez, uma comediantes conhecida por fazer imitações de políticos, em especial de Cristina Kirchner. Em um programa de talk show no estilo «na mesa da minha cozinha com os astros», ela fala com ele como se fosse

Cristina, ironizando o próprio embate político. Trump ficou conhecido por programas televisivos onde fazia o papel de si mesmo em um nível ainda maior de auto-caricatura. Bolsonaro, por exemplo, ficou conhecido nacionalmente graças a sua participação em programas televisivos de humor.

Um erro de análise clássico aqui é levar o discurso do fascismo contemporâneo a sério demais, e nesse ponto encontramos um elemento novo em relação ao integralismo. Se no integralismo, havia essa crença tipicamente classe média em seus próprios delírios de semi-formação, agora é melhor entender que o discurso é feito para não ser levado a sério. Pois a inconsistência é uma virtude, é uma arma. A inconsistência garante a liberdade soberana da ação. Em uma situação de guerra, a coerência é um defeito. Já a inconsistência permite a construção de uma espécie de espaço transicional onde a verdade dos fatos pode ser suspensa em nome da verdade do desejo, como fazemos nos jogos que inventamos.

O humor é aqui uma peça central, pois se trata de operar a identificação com tais lideranças de forma «cínica», isso no sentido de identificações que se colocam como «mera aparência» e que, dessa forma, permitem que os discursos mais violentos circulem, produzam efeitos, sem que os agentes se auto-descrevam como efetivamente implicados. Algo fundamental para sustentar as estruturas violentas da personalidade sem exigir o preço próprio a uma ética da convicção. Tudo isto nos mostra como a indústria cultural é a linguagem natural da extrema-direita e talvez não seja mero acaso que ela volte a crescer exatamente no momento em que a crítica cultural a ela não pareça mais fazer sentido. E terminaria lembrando que quanto maior a descrença, maior a violência. A crença enquadra a violência em rituais e normas, ela dá formas e limites à violência autorizada. Já a descrença autoriza a violência e quaisquer de suas formas e intensidades. A violência que conhecemos hoje não é a violência da crença, mas a violência da descrença.

Se assim for, devemos tirar as consequências de vivermos em uma era de colapso de gramáticas políticas alternativas, ou seja, era na qual a comunicação política se organiza a partir dos ditames gerais e dos modos de determinação próprios dos setores mais fetichizados da indústria cultural. Em uma era dessa natureza até mesmo o campo progressista se comunica sem colocar em questão os modos de visibilidade e organização de discursos próprios à indústria cultural. Estamos na era da «esquerda instagram» e isso tem consequências. Uma delas é usar a gramática da sensibilidade daqueles contra os quais nós combatemos. Toda política é um ato de construção de outro povo. Há de se perguntar onde essa irá nos levar.

Referências

- Adorno, Theodor W. *As estrelas descem a terra*. Unesp, 2006.
- —. *Tempo livre*. Paz e Terra, 1995.
- Arendt, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Companhia das Letras, 2020.
- Benjamin, Walter. «A obra de arte da era da sua reprodutibilidade técnica». *Obras escolhidas, vol. I*. Brasiliense, 1985.
- Chapoutout, Johann. *La révolution culturelle nazi*. Gallimard, 2017.
- Safatle, Vladimir. «A construção estética do Brasil e seus colapsos». *Constelaciones*, nº 15, 2023, pp. 4-31.
- —. *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Autêntica, 2017.
- Salgado, Plínio. *Manifesto programa da Ação Integralista Brasileira*.

ARTÍCULOS

JUN FUJITA HIROSE

JOÃO GUILHERME DAYRELL

JESÚS ALEJANDRO GUZMÁN RAMÍREZ

ALEXIS PALOMINO

MATÍAS SÁNCHEZ

CAMILO BÁCARES JARA

FELIPE ESPINOZA VILLARROEL

GUISELA LATORRE

LORENA SOUYRIS OPORTOT

Traición y devenir. El siglo xx: el pensamiento *al lado de la historia*

Betrayal and Becoming.
The 20th Century: Thought *at the Side of History*

Jun Fujita Hirose
Universidad Ryukoku
jun_fujita_hirose@ybb.ne.jp

Enviado: 15 abril 2024 | **Aceptado:** 3 junio 2024

Resumen

El siglo veinte, en su materialidad histórica, solo conoció resistencias y nunca revoluciones. Incluso la revolución rusa de 1917 fue una resistencia. La revolución era un concepto. Durante todo el siglo pasado, la resistencia como hecho histórico y la revolución como concepto permanecían en un lado-a-lado disyuntivo, comparable a la relación audiovisual disyuntiva entre imagen y voz en el cine moderno: los poetas de la negritud al lado de las luchas de los negros por autodeterminación, Jean Genet al lado de las luchas de los palestinos contra el Estado sionista, etcétera.

Palabras clave: Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Gilles Deleuze, Serge Daney, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Abstract

The twentieth century, in its historical materiality, knew only resistances and never revolutions. Even the Russian revolution of 1917 was a resistance. Revolution was a concept. Throughout the last century, resistance as a historical fact and revolution as a concept remained on a disjunctive side-by-side, comparable to the disjunctive audio-visual relationship between image and voice in modern cinema: the poets of negritude alongside the struggles of blacks for self-determination, Jean Genet alongside the struggles of Palestinians against the Zionist state, and so on.

Keywords: Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Gilles Deleuze, Serge Daney, Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.

1948: la mirada y la antorcha (Sartre)

En este artículo quisiera examinar la relación entre historia y pensamiento en el siglo veinte, y la posición de la cuestión de la mirada en esa relación.

Empecemos con un párrafo de Jean-Paul Sartre. Se trata del comienzo del prefacio que Sartre escribió a petición de Léopold Sédar Senghor para la primera antología publicada en Francia de los poemas de la negritud.

Esas cabezas [negras] que nuestros padres habían doblegado por la fuerza hasta la tierra, ¿pensaban ustedes que, cuando se levantaran, leerían la adoración en sus ojos? He aquí a hombres negros de pie que nos miran, y deseo que ustedes sientan, como yo, el sobrecogimiento de ser vistos. Pues el hombre blanco ha disfrutado durante tres mil años del privilegio de ver sin ser visto [...]. El hombre blanco, blanco porque era hombre [...], iluminaba la creación como una antorcha, revelaba la esencia secreta y blanca de los seres. Hoy los hombres negros nos miran y nuestra mirada se retira dentro de nuestros ojos; las antorchas negras, a su vez, iluminan el mundo y nuestras cabezas blancas no son más que pequeñas linternas mecidas por el viento («Orfeo negro»).

Sartre habla aquí del levantamiento de los negros. Las «cabezas» negras se convierten en «hombres» negros, devolviendo la mirada a los blancos, quienes por su parte son hombres desde la Antigua Grecia. En términos cinematográficos, se trata del establecimiento de un campo-contracampo frontal, donde los dos términos se miran uno a otro de manera simétrica. Al levantarse, los negros capturan a los blancos en un campo-contracampo frontal consigo.

Sin embargo, en este párrafo, el «ver» no se reduce solo al «mirar». Los ojos no solo «miran», sino que también «iluminan». Al levantarse, las cabezas negras se convierten *a la vez* en hombres negros, que *miran* a los blancos, y en «antorchas» negras, que *iluminan* el mundo de otro modo que las antorchas blancas. Sartre dice: en cuanto aparecen las antorchas negras, las antorchas blancas se vuelven «pequeñas linternas». Pero ¿esto ocurre sistemáticamente con el levantamiento de los negros? No. Se trata de una pura posibilidad. Sartre *invita* a sus lectores y demás blancos a *devenir-negro*, es decir, a sustituir su visión blanca del mundo por la visión negra.

La «negritud» significa ese devenir-negro, que se puede definir como sustitución de la subjetividad blanca por la negra. Es preciso distinguir las dos nociones: *sujeto* y *subjetividad*. Al establecer el campo-contracampo frontal con los blancos, los negros se hacen hombres, es decir, *sujetos*. Pero, cuando Sartre dice que el hombre blanco es «blanco porque [es] hombre», ¿qué significa esto? Significa que *el hombre es blanco* desde el punto de vista de la subjetividad. El ser-hombre es el modo de existencia blanco. El hacerse-hombre de los negros, entonces, no es nada más que blanquearse o, más precisamente, constituir un subconjunto negro del conjunto blanco. El contracampo negro es ese subconjunto. Esto es lo que Jacques

Derrida (460-494) señala cuando compara el trabajo de Michel Foucault acerca de la locura con el levantamiento anticolonial:

Puesto que sólo puede operar en el *interior* de la razón en cuanto se pronuncia, la revolución contra la razón tiene siempre el alcance limitado de lo que se denomina, precisamente en el lenguaje del Ministerio del *Interior*, una agitación. Del mismo modo que la revolución anticolonial sólo puede liberarse de la Europa o del Occidente empíricos *de facto* en nombre de la Europa trascendental, es decir, de la Razón, dejándose ganar primero por sus valores, su lenguaje, sus ciencias, sus técnicas y sus armas; una contaminación o una incoherencia irreductibles que ningún grito –pienso en el de Fanon– puede exorcizar, por puro e intransigente que sea.

Es precisamente por eso por lo que los poetas de la negritud exigen que los propios negros devengan-negro, más allá de su hacerse-hombre. Los blancos solo podrían desprenderse de su subjetividad blanca cuando se dejen atrapar o involucrar en el proceso de devenir-negro puesto en marcha por los negros. Y en ese momento, ya no se tratará del campo-contracampo frontal, sino de un campo-contracampo *lateral*, en el cual los negros y los blancos entrarán en resonancia bajo un mismo «viento» transversal, que es el devenir-negro.

1972: la traición (Genet)

El texto de Sartre se titula «Orfeo negro». ¿Por qué? ¿En qué sentido la lucha de los negros es órfica? En primer lugar, en el sentido de que los negros miran a los blancos. Y, en segundo lugar, en el sentido de que la blancura desaparece en el devenir-negro. En el devenir-negro, sin embargo, desaparecen no solo la blancura colonialista, racista o imperialista, sino también el hombre, el sujeto y la propia mirada. La mirada es blanca por definición, como lo es el hombre o el sujeto. Senghor define la subjetividad blanca como «razón-ojo», entendida como razón-mirada, y dice: «El blanco europeo mantiene el objeto a distancia; lo mira, lo analiza, lo mata –o al menos lo doma– para utilizarlo».

El hueco abierto entre dos imágenes empalmadas en campo-contracampo frontal es precisamente esa «distancia» por la cual cada uno de los dos términos se hace sujeto y hace del otro su objeto. El devenir-negro consiste en anular esa recíproca distribución *blanca* de sujeto y objeto. En este sentido, debemos decir que el devenir-negro solo puede concretarse *traicionando* sus propias condiciones históricas. El devenir-negro es la traición revolucionaria al establecimiento histórico por los negros del campo-contracampo frontal con los blancos. Y esto es una tercera y última razón por la cual el texto de Sartre tiene como título el nombre de Orfeo, quien traicionó a los dioses Hades y Perséfone, así como a su esposa Eurídice, dándose vuelta hacia ellos.

Recordemos que la «traición» es un tema central que Sartre, unos años después de su texto sobre la negritud, sacaría de las novelas autobiográficas de Jean Genet en su monografía dedicada a él: *San Genet* (1952). La traición siguió siendo el principal método de escritura o de pensamiento de Jean Genet, incluso después de que él empezara a escribir sobre las luchas de las minorías. A propósito de su trabajo sobre la lucha palestina, Genet dice:

Estoy obligado a someterme a un mundo real. Pero siempre [...] con palabras que son las mías. [...] El día en que los palestinos sean institucionalizados, ya no estaré de su lado. El día en que los palestinos se conviertan en una nación como cualquier otra, ya no estaré ahí. [...] Creo que será entonces cuando yo los traicione («Entretien avec Rüdiger Wischenbart y Layla Shahid Barrada» 227-241).

Genet no solo traicionaría a los palestinos cuando ellos recuperaran su territorio nacional e instituyeran su Estado, sino que ya los traicionaba en su trabajo en curso al poner en palabras suyas el «mundo real» de los palestinos. La conjunción «pero» insertada entre la sumisión a la realidad y la puesta en palabras de esa realidad es precisamente un signo de la traición.

Respecto a la traición en ese segundo Genet, Edward Said (230-242) dice:

La obra de Genet está [...] influida por la historia y la política de su tiempo; en ese marco [...], la adición de Genet a la traición es [...] interpretable como parte de su política radical, que lo alió con los Panteras Negras, los argelinos y los palestinos. Traicionarlos [...] es [...] conservar para sí el derecho [...] a no estar atado. [...] Genet celebra la traición de Saïd, el protagonista de *Los biombos*, [...] porque su violencia preventiva es una forma de adelantarse a lo que las revoluciones en curso nunca admiten, que sus primeros grandes enemigos –y víctimas– tras su victoria serán [...] los artistas e intelectuales que [las] apoyaron por amor, y no por los azares de la nacionalidad [...], ni por los dictados de la teoría. [...] Tanto el nacionalismo en cuyo nombre Francia subyugó a Argelia como el nacionalismo en cuyo nombre los argelinos se resistieron a Francia [...] se basan [...] en una política de identidad. [...] Los gestos que contienen la radicalidad extrema de la lógica anti-identitaria de Genet son, además de la traición de Saïd a sus camaradas, los diversos conjuros al mal pronunciados por las mujeres. [...] En el siglo veinte [...], el gran arte en una situación colonial sólo aparece en apoyo de lo que Genet en *Un cautivo enamorado* llama el levantamiento metafísico de los nativos.

Dentro de cada levantamiento histórico de los minoritarios pasa un levantamiento «metafísico» de modo clandestino. Genet reserva el término «revolución» para el levantamiento metafísico, llamando «resistencia» al levantamiento histórico. Las palabras de Genet traicionan cada levantamiento histórico para hacer emerger de él su dimensión metafísica revolucionaria. Pero así es porque el levantamiento metafísico constituye en sí misma una traición: su lógica antidentitaria traiciona la lógica

identitaria del levantamiento histórico. Y además de eso, el levantamiento metafísico tiene sus propios agentes, quienes traicionan a sus camaradas. Genet escribe «en apoyo de» esas *minorías dentro de minorías*, que se resisten a la propia resistencia desde dentro para impulsarla hacia la revolución.

Hay otro tema importante en el texto de Said: las mujeres. Said señala que, en la obra de Genet, son las mujeres las que protagonizan el levantamiento metafísico. En este sentido, podemos decir que el protagonista de *Los biombos*, obra de teatro sobre la lucha argelina, *deviene-mujer* al traicionar a sus camaradas del FLN. Y debemos añadir que las mujeres ellas mismas tienen que devenir-mujer para seleccionar lo metafísico *en* lo histórico. Y, por último, el propio Genet *deviene-mujer* escribiendo en apoyo de ellas.

1977: la palabra al lado del mundo real (Deleuze)

A propósito de los fedayín palestinos, Genet escribe: «Los más inteligentes de entre ellos ya comprendieron que la marca de la modernidad no es el arraigo -árboles, casas, peñones- sino una movilidad cada vez mayor» («The Palestinians»).

Si, en la resistencia, los minoritarios luchan por reterritorializarse sobre una tierra y una identidad, es decir, sobre un subconjunto particular del conjunto mayoritario, la revolución es la lucha antidentitaria a través de la cual los minoritarios se desterritorializan en una movilidad permanente e involucran a los mayoritarios en la misma movilidad.

Gilles Deleuze llama «línea de fuga» a esa movilidad. Y la relaciona precisamente con el tema de la traición:

En una línea de fuga siempre hay traición. [...] Se traiciona a las potencias fijas que quieren retenernos, las potencias establecidas de la tierra. Lo que define al movimiento de la traición es la doble desviación: el hombre desvía su rostro de Dios, quien no menos desvía su rostro del hombre. Es en esa doble desviación, en el desfase entre los rostros, donde se traza la línea de fuga, es decir, la desterritorialización del hombre. [...] Es la historia de Jonás: al profeta se lo reconoce por el hecho de que toma la dirección opuesta a la que Dios le ordena, y así cumple el mandato de Dios mejor que si hubiera obedecido. [...] El anoréxico [...] traiciona al hambre, porque el hambre lo traiciona sometiéndolo al organismo; traiciona a la familia, porque la familia lo traiciona sometiéndolo a la comida familiar y a toda una política de la familia y del consumo [...]; por último, traiciona al alimento, porque el alimento es traidor por naturaleza (el anoréxico tiene la idea de que el alimento está lleno de larvas y de venenos [...]). [...] La anorexia es una historia de política (Deleuze y Parnet 49-50).

El protagonista de *Los biombos* traiciona a sus camaradas porque sabe que ellos, tras su victoria, lo traicionarán persiguiendo a todos los que habrán apoyado la lucha por amor. Y, en general, las minorías dentro de minorías traicionan la lucha porque la lucha las traiciona, sometiéndolas a la institucionalización, a la identidad y a todos los poderes

de fijación, patriarcales, religiosos, etcétera. Sin embargo, son esos traidores internos los que cumplen el mandato de la lucha mejor que los que obedecen a la línea oficial de ella. Esto es precisamente la idea de Genet.

Y el propio Genet traiciona la lucha, argelina, negra o palestina, porque la lucha lo traiciona reduciéndose a sí misma a su dimensión identitaria. Es conocido que Genet escribió *Un cautivo enamorado* traicionando a Yasir Arafat. Durante su único encuentro, en 1970, Arafat había firmado un salvoconducto que permitía a Genet viajar libremente por las zonas controladas por la OLP, y, a cambio, Genet le había prometido dar testimonio de la situación palestina a través de un libro. Pero Genet escribió un canto poético a la revolución en lugar de un reportaje sobre lo que realmente había observado entre los palestinos, a saber, una resistencia.

A propósito de la «doble desviación», Deleuze precisa que «los rostros [...] se ponen de perfil» (*Mil mesetas*). La doble desviación establece un *lado-a-lado*. Genet y Arafat se pusieron uno al lado del otro con un desfase entre ellos. Las palabras de Genet, escritas en resonancia con los conjuros de las mujeres, estuvieron *al lado de* la lucha palestina para extraer de ella su potencia revolucionaria, y esa potencia, a su vez, debería haberse actualizado en la propia lucha cuando los palestinos entraran en un proceso de devenir-mujer generalizado.

1979: de la nube a la roca (Daney)

El siglo veinte, en su materialidad histórica, solo conoció resistencias y nunca revoluciones. Incluso la llamada revolución rusa fue una resistencia. La revolución era un *concepto*. En el siglo veinte, la resistencia como hecho histórico y la revolución como concepto permanecían en un *lado-a-lado disyuntivo*, comparable a la relación audiovisual disyuntiva entre imagen y voz en el cine moderno. La negritud, por ejemplo, fue un concepto de revolución que los poetas caribeños y africanos crearon al lado de las resistencias de los negros, las cuales terminaron todas por establecer un Estado-nación. El propio Senghor había buscado hasta el último momento materializar una Constitución política basada en la negritud, pero acabó por aceptar la independencia de los senegaleses en forma de Estado-nación y asumió él mismo su primera presidencia.

Se trata de la misma relación disyuntiva entre historia y pensamiento, cuando Foucault escribió en 1970 a propósito de la filosofía de Gilles Deleuze: «Durante mucho tiempo por venir, creo, esta obra girará por encima de nuestras cabezas [...]. Pero, un día, el siglo será deleuziano».

Deleuze, junto con Félix Guattari, renovaron el concepto de devenir. El «devenir» de Deleuze y Guattari es como el «viento» de Sartre. Lo que observó Foucault en el mismo año del encuentro de Genet con Arafat es que el viento de devenir soplabla y seguiría soplando por encima de nuestras cabezas, ya sean blancas o no, y permanecería durante mucho tiempo sin mecerlas.

La filosofía y el arte del siglo veinte no solo apelaron a la revolución, sino que también esbozaron sin cesar caminos hacia la revolución. El crítico de cine Serge Daney halló un caso ejemplar en la película realizada por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub en 1979: *Dalla nube alla resistenza*.

La película consta de dos partes distintas, una mitológica y otra moderna. La primera parte consta de seis diálogos de los veintisiete *Diálogos con Leuco*, escritos por Cesare Pavese en 1947, y la segunda consta de extractos de otro libro de Pavese, *La luna y las fogatas*, publicado en 1950.

Daney (143-151) empieza su análisis de la película diciendo:

Los seis diálogos que componen la primera parte [...] toman nota de un único acontecimiento: los dioses se separaron de los hombres. El último diálogo [el de un hijo con su padre] marca [...] el comienzo de la resistencia [...]. La resistencia comienza en el momento en que [...] los hombres se imaginan ser el espectáculo de que los dioses disfrutaban desde lejos: «El hijo: *Son injustos, los dioses*. El padre: *Si no fuera así, no serían dioses. El que no trabaja, ¿cómo quieres que pase el tiempo? Cuando no había patronos y la gente vivía con justicia, había que matar a alguien a veces para hacerlos gozar. Pero en nuestros tiempos ya no lo necesitan. Somos tantos los que estamos mal que les basta con mirarnos.*» [...] Por supuesto, los dioses son también los patronos, los *espectadores*.

¿En qué consiste la resistencia contra los que han disfrutado durante mucho tiempo del privilegio de mirar sin ser mirado? Daney (143-151) continúa diciendo:

En *Dalla nube alla resistenza* [...], se trata de una advertencia: sea lo que sea lo que mires, un campo cultivado, una colina, un animal, *no olvides que siempre estás viendo lo humano*. [...] En este sentido, esas películas «nos miran»: un hombre nos mira en el fondo de cada imagen [...]. Es también un humanismo de viejo marxismo, en el sentido en que Brecht decía que una foto de las fábricas Krupp no nos dice nada sobre las fábricas Krupp. ¿Qué es lo que le falta? El trabajo de los hombres y los hombres en el trabajo. ¿Y qué queda por aprender? Siempre lo mismo: los hombres crean dioses (o los obreros crean patronos, los actores crean espectadores) y, a cambio, esos dioses los desposeen de su mundo, se lo hacen ajeno, se lo alienan.

Los explotados establecen un campo-contracampo frontal con los explotadores. Al reterritorializarse sobre un contracampo, los explotados se salen del estado de imagen o de objeto y se hacen hombres o sujetos.

Sin embargo, Daney no se contenta con trazar el relato aparente de la película, que va de la explotación a la resistencia contra ella. Detecta también otra lucha, que recorre la película de manera subterránea:

[La película] se abre con la imagen un tanto irreal de una diosa [Nefele, la Nube] [...] y se cierra con la historia de la muerte de una mujer, Santa, a la que los partisanos tuvieron que matar porque los había traicionado [...]. Más allá de aquellas historias

de dioses ociosos y hombres rebeldes, me parece que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet hablan en voz baja de algo que sigue siendo en gran medida desconocido (porque la solidez del vínculo social depende de este desconocimiento): *que existe una profunda indiferencia entre las mujeres ante cualquier creencia en un ideal*. [...] He aquí lo que se resiste al humanismo [...]: la mujer. Mujer: lo que se resiste a lo que se resiste, el hombre. La mujer, la roca. [...] Roca: un elemento indestructible [...]. *Las cosas del mundo son roca*, dice el ciego Tiresias –que fue mujer durante siete años– a un futuro ciego, que se llama Edipo (143-151).

Aquí volvemos a todos los elementos que hemos tratado respecto al tema de la revolución: las mujeres en cuanto minoría dentro de una minoría en resistencia; la traición de las mujeres a la propia resistencia; el devenir-mujer de los hombres; y el devenir-ciego, es decir, la anulación de la mirada. Y, además, sabemos que históricamente la resistencia partisana italiana contra el fascismo y la ocupación nazi acabó por establecer un Estado-nación semejante a cualquier otro.

Pero, por «roca», ¿qué entiende Tiresias? Pavese lo hace explicarse en su diálogo con Edipo:

Tiresias: «El mundo es más viejo que [los dioses]. [...] Las cosas mismas reinaban entonces [...] –ahora, a través de los dioses, todo se hace palabras [...]. Pero los dioses [...] no pueden tocar [las cosas] ni cambiarlas. Llegaron demasiado tarde. [...] Hay roca bajo la tierra [...]. Para quien no ve, como yo, todas las cosas son un choque, nada más. [...] La roca no se toca con palabras. [...] Lo que sucede no tiene nombre. [...] Hay una gran serpiente en cada día de la vida, y se aliebra, y nos mira» (21 y ss.).

Por «roca», Tiresias entiende la autonomía ontológica de las cosas o, más precisamente, la persistencia subterránea de esa autonomía tras la llegada al mundo de los dioses, de la mirada, de la división en sujeto y objeto, y del poder de denominación. Tiresias invita a Edipo a devenir-ciego, como él mismo, para restituir a las cosas su autonomía. O, más precisamente, lo invita a devenir-mujer para devenir-ciego y, a través de esa ceguera, a entrar en la relación inmediata con las cosas.

De la mirada a la antena (Senghor)

Tiresias compara la roca a una serpiente y dice que esa serpiente «nos mira» desde bajo la tierra. Otra vez, la mirada. Sin embargo, ya no se trata de la mirada de ningún sujeto, ni de los dioses ni de los hombres. Es la mirada de las cosas mismas, la mirada que precede a toda división en sujeto y objeto.

En Palestina, los sionistas no ven a nadie cuando miran una huerta de olivos. Desde el fondo de esa imagen, los palestinos devuelven la mirada a los sionistas. Esto

es la resistencia. Sin embargo, cuando la resistencia se transforme en revolución, es decir, cuando los palestinos lleven su lucha más allá del hacerse-hombre, ya no serán los palestinos, sino los propios olivos los que mirarán a los sionistas. Los olivos seguirán siendo imagen, pero, ya no porque los sionistas los miren, ni porque los palestinos estén dentro en cuanto hombres, sino porque los olivos se den a sí mismos su propia visibilidad. La lucha palestina ya no será por un idealismo humanista, sino por un materialismo radical.

Deleuze halla tal materialismo en el fondo del cine. En una entrevista realizada con ocasión de la salida de *La imagen-movimiento*, leemos este pasaje:

Pascal Bonitzer y Jean Narboni: «Pero la noción de mirada, incluso la palabra mirada, están del todo ausentes de su libro. ¿Es algo deliberado?».

Deleuze: «No sé si esa noción es indispensable. El ojo está ya en las cosas, forma parte de la imagen, es la visibilidad de la imagen. Esto es lo que muestra Bergson: la imagen es luminosa o visible en sí misma, solamente necesita una “pantalla oscura” que la impide moverse en todos sentidos con las demás imágenes, que impide que la luz se propague y se difunda en todas direcciones [...]» («*Sur L'Image-mouvement*» 47).

Las cosas emiten la luz por sí mismas y los hombres solo están como «pantallas». Desde este punto de vista, debemos decir que las «antorchas» no son los hombres, sino las cosas. O, más bien, la distinción que Sartre hizo entre la antorcha blanca y la negra se debe traducir en distinción entre dos tipos de pantalla. La primera pantalla, la blanca, corta el flujo de luz para seleccionar en él solo los elementos que la interesan. Y la segunda pantalla, la negra, también corta o intercepta el flujo de luz, pero lo hace para aprehenderlo en su totalidad, hasta sus vibraciones más pequeñas. La pantalla blanca funciona por interés, mientras que la pantalla negra anula la propia lógica del interés. Es en este sentido en el que Senghor llama «antena» a la pantalla negra:

El negro tiene los sentidos abiertos a todos los contactos, incluso a las más ligeras sollicitaciones. [...] No es ojo, es antena. [...] Mientras que [...] la *razón-ojo* del blanco se detiene en las apariencias del objeto [...], la *razón-abrazo* del negro [...] va hasta la sub-realidad del objeto [...] («*Qu'est-ce que la négritude*» 5 y ss).

La pantalla blanca extrae su «objeto» de la imagen que se le ofrece, mientras que la pantalla negra abarca toda la imagen y capta todos los signos contenidos en ella, hasta los más insignificantes, sin jerarquizarlos de ningún modo. Todos, incluidos los propios negros, devenimos-negro cuando hacemos de nuestra cabeza o, más bien, de nuestro cuerpo entero una antena.

Los poetas de la negritud pensaron que los negros tenían que levantar sus cabezas dos veces: una para mirar y otra para hacerse antena. Y apelaron al segundo levantamiento al presenciar el primero en su plena concreción en la historia.

El siglo del segundo levantamiento

Como Foucault había predicho, esa apelación al devenir-negro siguió girando por encima de todas nuestras cabezas, ya sean negras o no, durante todo el siglo veinte. Sin embargo, recordemos que Foucault añadió: «un día, el siglo será deleuziano». Es decir que un día, la apelación al devenir-negro o a otros devenires revolucionarios caerá sobre nuestras cabezas, o sea, entre nosotros en cuanto seres históricos. Y me parece que ese nuevo siglo ya está llegando. Es el siglo veintiuno.

Como hemos visto, Jean Genet, por ejemplo, creó su concepto de revolución al lado de las resistencias argelina, negra y palestina. Genet concibió la revolución como un proceso de devenir-mujer generalizado, y dijo: «Es inconcebible que la *revolución* palestina no vaya acompañada de la liberación de la mujer palestina» («The Palestinians», énfasis en cursiva añadido).

Esta afirmación, que en 1972 solo se hizo *al lado de* la lucha, hoy se puede oír *desde dentro de* la lucha.

Una consigna feminista circula desde hace unos años entre los palestinos en lucha contra el colonialismo sionista: «No hay patria libre sin mujeres libres».

En América Latina, una consigna semejante a la palestina atraviesa hoy muchas comunidades indígenas y afrodescendientes en lucha contra el colonialismo interno neoextractivista: «No se puede descolonizar sin despatriarcalizar».

En cuanto a los kurdos, a mediados de los años 2000 adaptaron una nueva consigna para su lucha de liberación nacional: «*Jin, Jiyan, Azadi* (Mujer, Vida, Libertad)».

Y es haciendo suya esa mismísima consigna de la minoría kurda como el pueblo iraní relanzó en septiembre de 2022 su proceso revolucionario de 1979, que el régimen islámico había brutalmente interrumpido y represivamente suspendido durante cuarenta años.

En octubre de 2019 el pueblo chileno también relanzó su proceso revolucionario, interrumpido y suspendido durante decenas de años, primero por la dictadura cívico-militar apoyada por Estados Unidos y luego bajo la llamada transición democrática. Y, para la presidencia de la Asamblea Constituyente, los chilenos eligieron a una mujer mapuche.

Incluso en los propios Estados Unidos son las mujeres y personas queer las que relanzaron en la primera mitad de los años 2010 el gran movimiento afrodescendiente de los años cincuenta y sesenta, con una nueva consigna: «*Black Lives Matter*».

Todas estas luchas del siglo veintiuno marcan sin excepción la centralidad ineluctable y efectiva de las minorías dentro de minorías. Las mujeres y personas queer, palestinas, indígenas, kurdas, iraníes, chilenas, afrodescendientes, ya no están al lado de las luchas, sino en su epicentro. Los kurdos y los mapuche tampoco ya no están al lado de las luchas iraní y chilena, sino a su vanguardia. Relanzada de nuevo en el siglo veintiuno, cada lucha del siglo veinte se traiciona a sí misma y por sí misma para impulsarse hacia la revolución.

Los minoritarios levantaron sus cabezas una vez en el siglo veinte, y las levantan otra vez en el siglo veintiuno. Así pasan del siglo de la razón-mirada resistente al siglo de la razón-antena revolucionaria.

Referencias

- Daney, Serge. «Une morale de la perception (*De la nuée à la résistance* de Straub-Huillet)». *La Rampe*, 1983 [1979].
- Deleuze, Gilles. «Sur *L'Image-mouvement*». *Pourparlers*, 1990 [1983].
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*, 1977.
- Derrida, Jacques. «Cogito et histoire de la folie». *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº 4, 1963.
- Foucault, Michel. «Theatrum philosophicum». *Dits et écrits*, t. II, 1994 [1970].
- Genet, Jean. «The Palestinians». *Journal of Palestine Studies*, t. 3, nº 1, otoño 1973 [1972].
- . «Entretien avec Rüdiger Wischenbart y Layla Shahid Barrada». *L'Ennemie déclaré*, 1991.
- Pavese, Cesare. «Los ciegos». *Diálogos con Leuco*, 1947.
- Said, Edward. «On Jean Genet's Late Works». 1990.
- Sartre, Jean-Paul. «Orfeo negro». Prefacio a la *Antología de la nueva poesía negra y malgache en lengua francesa*, editada por Leopold Sédar Senghor, 1948.
- Sédar, Léopold Senghor. «Qu'est-ce que la négritude?». 1967.

Nuno Ramos entre a voz e a linguagem: silêncio, compaixão e intracorpo a partir de Ó

Nuno Ramos entre la voz y el lenguaje: silencio, compasión e intracuerpo de Ó

Nuno Ramos between voice and language: silence, compassion and intrabody from Ó

João Guilherme Dayrell
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
joaogdms@gmail.com

Enviado: 25 junio 2022 | **Aceptado:** 23 julio 2024

Resumo

O artigo parte da manifestação da compaixão pelos animais manifestada pelo narrador da obra *Ó* (2008), de Nuno Ramos, para, doravante, investigar a recorrência do tópico na obra artística e literária do autor. Propor-se-á, com isto, uma divisão de seu trabalho em três grandes zonas de intensidade a partir, especialmente, do modo pelo qual, nele, voz e linguagem, a matéria e cultura se relacionam, a saber: o silêncio, a citada compaixão e, por fim, o *intracorpo*, conceito que tomamos emprestado do filósofo Emanuele Coccia. Finalmente, elegeremos *Ó* como ponto de importância em sua produção pela ênfase dada nas três articulações.

Palavras-chave: Nuno Ramos, *Ó*, silêncio, compaixão, intracorpo.

Resumen

El artículo parte de la manifestación de la compasión por los animales por parte del narrador de *Ó* (2008), de Nuno Ramos, para investigar la recurrencia de este tema en la obra artística y literaria del autor. Para ello, propondremos una división de su obra en tres grandes zonas de intensidad basadas, en particular, en el modo en que se relacionan la voz y el lenguaje, la materia y la cultura, a saber: el silencio, la ya mencionada compasión y, por último, el intracuerpo, concepto que hemos tomado prestado del filósofo Emanuele Coccia. Por último, hemos elegido *Ó* como punto importante de su producción por su énfasis en las tres articulaciones.

Palabras clave: Nuno Ramos, *Ó*, silencio, compasión, intracuerpo.

Abstract

The article starts from the manifestation of compassion for animals manifested by the narrator of *Ó* (2008), by Nuno Ramos, to henceforth investigate the recurrence of the topic in the artistic and literary work of the author. With this, the division of his work will be proposed in three great zones of intensity, starting, especially, from the way in which, in it, voice and language, matter and culture are related, namely: silence, compassion and finally, the *intrabody*, a concept we borrowed from the philosopher Emanuele Coccia. Finally, we will choose *Ó* as a point of importance in his production due to the emphasis given to the three articulations.

Keywords: Nuno Ramos, *Ó*, silence, compassion, intrabody.

Introdução: «Galinhas, justiça» e a compaixão do narrador em Ó

«Galinhas, justiça», sexto dentre os vinte e cinco fragmentos que compõe a obra *Ó*, publicada pelo escritor e artista paulista Nuno Ramos em 2008, apresenta um momento singular: trata-se de uma confissão comovida do narrador em meio a um espaço destinado, em maior medida, à meditação, mesmo que esta, por diversas vezes, seja um tanto disparatada. Ramos chegou a declarar que *Ó* surge do ímpeto em conceder forma, ritmo e voz a um «impulso retórico»¹ que torna, por sua vez, praticamente ubíquo um «eu» pensante ou contemplativo com o qual raramente se rompe, exceto em poucas passagens nas quais o itálico ou outras disposições formais indicam que a palavra, no caso, pertence a outrem. Tal impulso se materializa, entre outros, na forma usada para nomear as vinte e cinco passagens, fábulas, anedotas, causos e reflexões despreziosas ou humoradamente dissertativas, engendrando títulos nos quais se separa, por meio da vírgula, os tópicos que serão abordados em sequência a ser obedecida, posteriormente, pelo fluxo do texto. Todavia, em «Galinhas, justiça», há certa mudança de tom, como lemos: «No entanto, mesmo neste grau mínimo de identificação, o sofrimento animal incomoda» (Ramos, *Ó* 78). Aqui, diferentemente, o elemento sensível tange o pensamento, ou melhor, o *páthos* atravessa ou é abordado pelo *lógos* sem as voltas da inteligência ou o distanciamento do humor/conversa fiada, ao contrário: a forma é séria,² o que desvela e implica, em alguma medida e como denuncia o assumido «grau mínimo de identificação», o «eu», geralmente dissimulado nas elucubrações.

Destoando, portanto, do tom geral da obra, o narrador está definitiva e intimamente implicado nas ações que narra, o que continua na sequência de observações de caráter marcadamente subjetivo e confessional: «A multidão, tornada coisa física, peso e matéria, torna-se também repugnante – acho mais fácil ver cortado o pescoço de uma galinha do que observá-las enjauladas» (Ramos, *Ó* 78). Embora a preferência seja pela forma gramatical do sujeito oculto, trata-se de um dos momentos que, em *Ó*, chega-se mais perto de se dizer «eu», o que se passa justamente quando, mobilizado pela ojeriza, o narrador se coloca na pele de uma galinha. Assim, ele realiza uma *ekstasis*,³ isto é, o ato de abandonar o lugar em que se encontra e se enxergar ali numa ave em um matadouro industrial, o que gera, finalmente, a compaixão do meditativo e, agora, engajado narrador. Como se o horror o constrangesse de tal modo que uma prosa estritamente despropositada ou irônica se tornasse um tanto inadequada, para dizer o mínimo.

1 Em entrevista citada também na tese de Goldfeder (96).

2 «Concluo que [o gênero sério] se inclina mais para a tragédia que do que para a comédia» (Diderot, cit. em Moretti 8).

3 Giorgio Agamben sublinha a importância do «paradoxo decisivo do *ekstasis*, deste absoluto estar-fora-de-si do sujeito» («Bataille» 92) para Georges Bataille e Maurice Blanchot.

Neste ponto específico, *Ó* remete, ainda que obliquamente, a um importante passo dado pelo Romantismo⁴ e Realismo para constituição do romance europeu moderno, qual seja, a abordagem da vida cotidiana de maneira «séria, problemática e até trágica» (Auerbach 486), sobretudo se se leva em conta que as regras estilísticas da antiguidade determinavam que «o cotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável», como escreveu Erich Auerbach (497). É esta seriedade atestada pela comoção do narrador que nos mostra estarmos perante às «veleidades mais profundas do indivíduo», segundo a expressão de Antônio Cândido (27) ao adotar paradigmas românticos para qualificar o próprio literário – ensejo no qual, justamente, inspirava-se, entre outros, em Auerbach.⁵ Algo parecido foi sinalizado por Marcel Proust que, segundo Emanuele Coccia, propôs que «escrever um romance significa “sentir comprimir-se em si mesmo uma multidão de verdades sobre as paixões, os caracteres, os costumes”» (Proust, cit. em Coccia, «O mito da biografia» 10); o que, por sua vez, nos lembra a máxima de Walter Benjamin, segundo a qual, diferentemente da pergunta «o que vem depois?», elaborada pela narrativa artesanal, o romance, ou melhor, a narrativa *industrial*, situada entre Cervantes e Stendhal, revela «o sentido da vida» (Benjamin 212), além de se centrar em um único herói e uma única história, estando autor e receptor definitivamente apartados. Se, para Cândido, entretanto, tais veleidades mais profundas do indivíduo «se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade» (35) gerando, com isso, uma «expressão da realidade local» (27), do contexto histórico e social, caberia notar, ainda, outra singularidade de «Galinhas, justiça»: é nesta passagem de *Ó*, afinal, que as elaborações oriundas da capacidade de abstração do espírito do eu precariamente meditativo tomam por objeto, de forma um tanto crítica, o modo de produção e reprodução de uma sociedade capitalista.⁶

4 No livro *O nascimento do trágico*, Roberto Machado traça a caminhada da abordagem aristotélica da tragédia pelo Romantismo alemão até sua reversão em Friedrich Nietzsche. Como explica, num primeiro momento, sua função é purgativa, operando por meio da catarse: o espectador se coloca na pele do herói, cria por ele compaixão ao presenciar seu sofrimento, e, finalmente, aprende que deve controlar suas paixões para não terminar em desgraça como o protagonista. O arquétipo aqui é Édipo. Em Nietzsche o trágico é, ao contrário, dionisiaco: o sujeito se esquece do «eu», rompe com toda sujeição e hierarquia entre os homens e entre este e à natureza, a qual se reconcilia em pé de igualdade – neste momento, «os animais falam», diz Nietzsche. Aqui, diferentemente, o arquétipo é «As bacantes». Poder-se-ia vincular «Galinhas, justiça» como um *ekstasis* catártico, mas, por outro lado, é justamente a partir dessa compaixão purgadora – uma vez que se coloca na pele do animal para restituir o humano – que se começa a tecer um *ekstasis* dionisiaco, como nos sete «ós». Fazemos nota também para o fato de o Romance, tal qual descrevemos, inscrever-se na tradição trágica, um dos componentes do gênero sério. Para Auerbach, a solução com a doutrina da Antiguidade foi elaborada pelo «Novo Testamento», no qual temos uma biografia redentora, ou seja, que caminha para uma purgação enquanto transcendência do mundo da *physis*, das paixões, do pecado.

5 Cf. Nicodemo.

6 Se a forma «séria, problemática e até trágica» é, num momento, aludida em *Ó*; ela é, igualmente, superada – neste sentido, como ficará exposto, é o trágico edipiano que leva ao dionisiaco. Poderíamos, no entanto, questionarmo-nos se o estilo empregado em *Ó* não diria respeito à tradição, se é que assim pode ser chamada, do «ensaio». Ora, se o ensaio não se quer conceitual, questionando, logo, a dimensão das ideias perenes, não caberia a ele ir à natureza, como, efetivamente, realiza *Ó*, como mostraremos? Theodor Adorno argumenta que «O ensaio denuncia silenciosamente a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*, a cultura, para o âmbito da *physis*, a

Não, se os ovos dão afinal às galinhas aquilo que seu aspecto mais imediato lhes nega – um interior complexo, algo incontornável –, pelo fato mesmo de vir delas este interior logo foi visto como oportunidade econômica, e as pobres aves passaram a ser excessivamente alimentadas em granjas, numa frenética produção de coxas, sobrecoxas e ovos enormes, com gemas vermelhas e baixos índices de colesterol. Talvez nenhum outro animal, nem mesmo aos bois, a lógica econômica tenha sido aplicada com tanta eficácia e sordidez. Pois há num rebanho bovino uma solidão do indivíduo, que nos olha de longe, preservado por longos anos enquanto engorda. Seu assassinato é a interrupção de um processo ameno e amistoso, onde lhe fornecemos tudo que precisa para que depois devolva, em peso e bife e sangue, o nosso investimento. Nas galinhas estes dois momentos não se separam exatamente, pois é enquanto legião que submetem-se aos estímulos da engorda, da ração adulterada, das injeções de hormônio e atividades transgênicas, sem conseguir manter com clareza uma unidade original que seria própria de cada indivíduo, anterior à agricultura, à pecuária, à avicultura – unidade que se preserva, no entanto, nos bois, nas vacas e até nas carpas de cativeiro. Galinhas, no fundo, não parecem servir para mais nada (Ramos, *Ó* 77-78)

Dois tópicos o levam a tais conclusões: um suposto caráter «biológico» destes animais, sobre o qual disserta posteriormente, como veremos; associado ao pânico que possui da multidão, com o qual inicia as inferências: «o inferno, se existe, é com certeza um lugar cheio», diz a frase que abre «Galinhas, justiça». Já que «isto está tão entranhado em nós que transfere-se também aos bichos. Como não sentir aflição numa estrada, quando ficamos presos atrás de um caminhão cheio de porcos?», pergunta-se angustiado, ao que complementa: «ou numa granja, diante de uma jaula de galinhas que tentam se mover num espaço absurdamente comprimido?». Daí, de

natureza. Fascinado pelo olhar fixo daquilo que é confessadamente derivado, as configurações do espírito, o ensaio honra a natureza ao confirmar que ela não existe mais para os homens» (Adorno, «O ensaio como forma» 27-28). Logo, se o ensaio é antiplatônico por fixar os olhos sobre o transitório, ele só o faz na medida que busca eternizá-lo. Jean Starobinski encara um problema similar, argumentando que Montaigne, um dos inauguradores do gênero, ao notar como a natureza está em nós, manifestando-se, por sua vez, no prazer e na dor, toma-a por objeto, no entanto, para submetê-la a um olhar «vigilante, com o qual espreeita as ocorrências da doença, e que lhe permite desdobrar cada afecção corporal em seu eco consciente» (Starobinski 19). Se Starobinski vê, no entanto, o ensaio como capaz de inventividade, Adorno, ao contrário, entende que a degeneração do estilo o faz retroceder à biografia, à fofoca das celebridades, especialmente quando troca o anacronismo pela novidade. Neste sentido, o próprio Starobinski reconhece os ensaístas como mestres da autobiografia. O que queremos mostrar é como o ensaio, de forma muito similar ao romance, parece ser uma demanda por um menor número de mediações na busca pelas «veleidades mais íntimas do eu» etc. *Ó*, ao contrário, irá apostar não apenas na inventividade radical, a exemplo dos sete «ós», que parecem se situar num espaço infra objetivo e, sobretudo, supra subjetivo, ou seja, ecos muito pouco conscientes, para usar a expressão de Starobinski; além de recorrer a uma natureza radicalmente não familiar, estranha. Assim, optamos por fazer este debate em rodapé e não pensar *Ó* a partir desta tradição, além de notarmos que apenas um ano antes Ramos publica uma obra intitulada *Ensaio geral*, na qual a forma ensaística é deliberada. Já do ponto de vista literário, a remissão às formas Românticas e/ou Naturalista se fazem pertinentes devido à presença de certo determinismo em algumas passagens de *Ó* que, todavia, é, como dito, superado pela inventividade, que leva, finalmente, o texto ao inclassificável.

forma um tanto abrupta, o narrador passa a descrever os animais: «galinhas parecem extremamente burras. Talvez o mecanismo constante do seu pescoço, associado ao passo desengonçado, seja responsável por isso, num vai e vem que exclui atributos da inteligência, como pausa e escolha», e se explica melhor: «parecem vítimas desse mecanismo, como alguém com um tique nervoso anônimo, mas comum a toda espécie. Pois as galinhas», conclui, finalmente, o narrador, «como tantos outros bichos, formam logo legião, mal conseguindo elevar-se a um significado próprio» (Ramos, Ó 73-74).

Em resumo, a ausência de inteligência das galinhas as torna mais facilmente utilizáveis pela indústria que, inclusive, trata-as com sordidez. Se a inteligência é caracterizada enquanto «pausa e escolha», seu antônimo seria a impossibilidade de romper com os automatismos corporais que acabam por condicionar a capacidade do sujeito de avaliação e juízo. Por isso a formação de uma de uma individualidade fica interdita, uma vez que a consciência, seria possível depreender ou propor, submete-se continuamente às forças ou necessidades exteriores e não se reconhece enquanto tal, marcando a diferença entre o indivíduo e seu corpo enquanto enredado no mundo devido suas necessidades fisiológicas. Um prato cheio para a lógica econômica da indústria que se caracteriza, precisamente, por destruir a complexa individualidade dos viventes dando continuidade e intensificando o que já se passava, em menor grau, com a agricultura, a pecuária e avicultura. Logo, a incapacidade desses bichos de se tornarem indivíduos potencializa as qualidades próprias da biotecnologia industrial facilitando a inserção das suas atividades transgênicas, estímulos hormonais e rações adulteradas, pois estas prescindem de uma multidão, ou seja, de uma gama imensa de corpos incapazes de decidir por si mesmos, unificados, então, enquanto massa homogênea e amorfa composta, finalmente, por viventes em continuidade entre si e o ambiente externo.

Maximizando o «grau mínimo de identificação», das galinhas se passa imediatamente aos humanos: «contra todo o bom senso, seria preciso abrir os presídios soltando cada prisioneiro, qualquer que tenha sido seu crime, em nome do direito a uma quota de metros quadrados à volta de cada um» renunciado, completamente, à «compressão física como castigo» (Ramos, Ó 80). Sobretudo porque ela coloca o homem naquele lugar tão comum aos animais, qual seja, o da repetição «mecânica de gestos estranhos, o alongamento obsessivo do corpo», que são, entre outros, expressões «interiorizadas de um enorme castigo e desconforto, que voluntariamente subscrevemos», e conclui: «punimos nossa amável paralisia, o abandono dos nossos membros à inércia com uma industriiosidade gestual simplesmente histórica. E fazemos isto conosco voluntariamente, imagine com aqueles que devem ser punidos. Estes», finaliza nosso narrador em sua análise, «são tratados pior do que galinhas enjauladas, amontoados atrás de barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa, rostos inexpressivos que quanto mais parecem fundidos ao anônimo coletivo mais acabam singularizando-se do único modo que lhes restou»,

qual seja, «pelas feridas, cicatrizes, tatuagens, pelo inexplicável de suas expressões faciais» (Ramos, Ó 81).⁷

A expressão «industriosidade gestual» parece como espécie de liga entre a dimensão biológica/antropológica e histórica-social que se nos apresenta «Galinhas, justiça». De um lado, a relação corpo-mundo: a inteligência como capacidade de se desvencilhar para, posteriormente, coordenar o mundo sensível, saindo do campo dos afetos e instintos para aquele da escolha e, logo, livrando o sujeito da condição animal a qual está submetido pela repetitividade dos gestos não controlados. De outro, o advento histórico de uma forma de relação entre homem e natureza, qual seja, a indústria, que valoriza aquilo que há de mais «limitado» nos animais, e cuja analogia perfeita entre os humanos está nas penitenciárias, ou seja, um espaço que nos relega ao automatismo, à impossibilidade de escolha e à supressão de nossa biografia, reduzindo-nos uns aos outros, privando-nos de individualidade, fabricados em série que estamos ali. Enfim, temos as veledades mais íntimas do «eu», uma vez reunidas, cedendo à meditativa ou contemplativa poética a possibilidade de fornecer marca histórica. O que toma corpo graças ao ato de colocar na perspectiva de outrem via compaixão.

Silêncio

Poder-se-ia objetar que Ó é obra de imensa heterogeneidade e que, por isso, demandaria outras chaves de leitura tal como a «inespecificidade», que a estudiosa Florencia Garramuño propõe para ler o conjunto das obras do autor. Os exemplos abundam: a escultura *Pedras Marcantônio*, de 1998, *Aranha*, de 1991 ou *Fruto estranho*, de 2010, obra que, «desde o título», argumenta, evidencia «uma problematização do discurso da espécie claramente ligada a uma desconstrução do pertencimento e da propriedade» (91). A primeira citada consistiria numa «perfuração do próprio enquanto tal» porque exhibe «um contraste entre mármore e mármore graças à abertura na matéria de uma concavidade cheia de vaselina na qual emerge outra cunha feita com o mesmo material» (89). Aliás, nos primeiros quadros de Ramos, «era possível ver um uso da matéria que da parede desfazia a ideia de propriedade material com que se compunha esse “quadro” – quadrado –, incorporando nele matérias tão diversos como», continua, «vaselina, parafina, óleo de linhaça, resina, pigmentos, esmaltes sintéticos, feltro, tecidos. A ausência de moldura – de limite – reproduzia no contorno o ingresso da matéria no espaço» (89) que a leva, também, a sair do quadro, transgredindo seus limites. Em *Aranha*, este animal feito com vaselina, óleo, algodão e tule se apoia sobre um texto escrito que se estende desde a parede até o piso da escultura e que continua

7 Para Edgar Allan Poe, o homem da multidão, figura mister da modernidade, seria um «gênio do crime profundo» pois recusa a solidão, sua individualidade, estando indiscernível dos outros. Walter Benjamin, por sua vez, solicitaria, a partir de Charles Baudelaire, o *flâneur* como tipo máximo do homem «abandonado na multidão» e que, com isso, partilha a «situação da mercadoria» (Cf. Poe 88; Benjamin 51-52).

por sobre a «figura da aranha mesmo» (90). Aliás, este mesmo «texto de Aranha», relembra a autora, «apareceria posteriormente – complicando sua ideia de pertencimento e propriedade – na instalação *111* – realizada sob o impacto do massacre do Carandiru –, também», conclui Garramuño, «uma poderosa reflexão sobre as vidas precárias, e – agora em outro suporte – no livro *Cujo*, publicado pela Editora 34 em 1993» (91). E, finalmente, *Frutos estranhos*:

A obra é composta por dois imensos *flamboyants* de 6 metros de altura, que oferecem como frutos estranhos dois aviões monomotor. Árvores e aviões se encontram recobertos por uma camada branca de sabão, o que lhes dá uma grande luminosidade e certa homogeneidade material. Soda cáustica goteja das árvores sobre dois contraeixos colocados debaixo deles (segundo o próprio Ramos, inspirados num conto de Pushkin sobre uma árvore que goteja veneno). De um lado se encontra um monitor onde se mostra um *loop* de uma cena de *A fonte da donzela*, o filme de Ingmar Bergman, de 1960. Complicando a heterogênea combinação de natureza, tecnologia, literatura e cinema, através de dois pequenos alto-falantes situados estrategicamente soa a dilacerada voz de Billie Holiday em sua famosa gravação, de 1939, de «Strange Fruit», canção sobre o linchamento dos afro-americanos no Sul dos Estados Unidos, que se tornaria uma das primeiras canções de protesto norte-americanas (Garramuño 94).

Perante tais descrições, a conclusão da pesquisadora segue as palavras da curadora Vanda Klabin, segundo as quais «os trabalhos de Nuno Ramos não oferecem uma inteligibilidade imediata. Exibem uma dimensão material intensa em que nada é confortável. As suas operações aderem decididamente a contradições e ambiguidades» (Klabin, cit. em Garramuño 99). De onde Garramuño retira suas próprias: «nesses cruzamentos de fronteiras, a arte inespecífica de Nuno Ramos oferece figuras e formas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas que não se sustentam numa essência ou», conclui, «identidade ontológica compartilhada». Trata-se, finalmente, de uma comunidade que se conjuga «numa radical desconstrução do próprio e da propriedade em que se funda o pertencimento» sobre o qual se «funda o discurso da espécie» (Garramuño 101).

O que não exatamente contradiria as palavras da autora, fazemos notar que, ao lançar os olhos aos elencados elementos constitutivos da obra Ramos levando em conta, todavia, «Galinhas, justiça», também é possível diagnosticar, ao contrário, um especial ponto de convergência de uma série de elementos que atravessam a poética de Nuno Ramos praticamente em sua totalidade. Afinal, vaselina, parafina, resina, esmaltes sintéticos, feltro, óleo, aviões, soda cáustica caracterizam não somente a presença da matéria em sua obra, mas um material previamente elaborado pela indústria, marcando sua fortíssima presença ao longo das obras plásticas de Ramos, assim como lemos em *Ó*, embora nesse caso, ao menos em «Galinhas, justiça», ela fosse objeto de crítica. Outro tópico de importante recorrência é a «poderosa reflexão sobre as vidas precárias», matéria

principal de *111*, umas das mais importantes obras de Nuno Ramos, assim como de *Frutos estranhos*, como se constata com a presença da canção de Billie Holiday acerca do linchamento dos negros no escravagista sul dos EUA. Indústria e vidas precárias: a «industriosidade dos gestos» é espécie de corte por meio do qual a obra de Ramos, interna e precariamente, converge, sendo «Galinhas, justiça» um destes encontros.

Outros críticos também encararam esta mesma questão. No catálogo de *Noites brancas* (1998-1999), Lorenzo Mammì nota como a primeira retrospectiva da obra de Ramos realizada Centro Hélio Oiticica RJ e no MAM de São Paulo entre 1999 e 2000 «foi justamente» quando «problema de unidade de sua obra começou a se colocar com força» (Mammì, «Noites Brancas» 5). O crítico sugere o aspecto «barroco» dado pela «sensação de acúmulo», pela «fatura transbordante» que transgride os contornos da obra – tal como se daria não apenas em *Noites brancas*, mas também em *Vasos ruins* (1998), *Fungos* (1998), esculturas *Sem títulos* (1999-2000), *Black and blue* (2000) e *Minuano* (2000) – e também pelo caráter «efêmero» delas, embora ressalve que o barroco seria mais efeito que causa primeira de suas obras. Além disso, atenta à necessidade de se considerar sua produção literária, que começa com *Cujo*, de 1993, no qual já há «atenção [...] ao momento em que as coisas perdem a vida, [...] a matéria se descola da forma, e o corpo abandona o sentido» (Mammì, «Noites Brancas» 8), – ao que poderíamos acrescentar: a *phoné* se descola do *lógos*? Unindo coisa e outra, Mammì esboça sua conclusão: ao contrário de Hélio Oiticica, Ramos não concilia natureza com inteligência numa espécie de regressão uterina, adamística, mas deixa a matéria aberta, enquanto forma vazia, incapaz de alçar a linguagem. Com isso, aproxima-se mais de Robert Smithson, que descobriu nas superfícies dos minimalistas o uso de elementos industriais como os cosméticos, nos quais se adensa o caráter de uma matéria que já não é natural e, no entanto, permanece em estágio pré-semântico. Daí, finalmente, o uso de tais elementos em Ramos: a preferência por um material que já não possui «naturalidade», por assim dizer, ao passo que o artista, por meio de sua intervenção criativa, dilui a função que a manufatura destinou a tal material, isto é, seu significado no interior da cultura.

Já o tópico das vidas precárias é melhor abordado em «Trajetória de Nuno Ramos», no qual Mammì dá sequência em seu diagnóstico acerca da presença barroca na obra do artista. Aqui, citando de Walter Benjamin, ele enfatiza como tal presença é responsável por manter os elementos numa imanência: estranhos e alheios a nós, eles «não falam» (Mammì 200). E continua: «não apenas as coisas, os animais, as plantas: a maioria dos homens também está mergulhada nesse silêncio. Não deve surpreender que Nuno, um artista ligado a questões formais muito sofisticadas, tenha disso capaz», conclui o crítico, de produzir «o melhor exemplo de arte engajada desses últimos anos». Refere-se Mammì à citada *111*, obra que foi exposta pela primeira vez em Porto Alegre, em 1992, e, posteriormente, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em 1993:

A multiplicação dos símbolos (as 111 pedras, as grandes cruzes, o sarcófago, o texto ilegível na parede, as caixinhas com os versículos queimados, a terceira cruz feita de caracteres tipográficos, os fragmentos de jornal, no primeiro ambiente;

as fotos aéreas e as nuvens de vidro e fumaça no segundo) contrasta com a impossibilidade de dizer algo. Embora a instalação se disponha como um grande hieróglifo, respira-se uma atmosfera de culto pré-histórico, anterior à escrita. É uma alegoria surdo-muda, em que a morte se mantém incontornável, e consegue assim sobreviver às orações fúnebres (Mammi 200).

A impressão é que o mesmo hiato ao qual submergem as coisas quando perdem a comunicação com os humanos devido ao esvaziamento dos seus sentidos concomitante, por sua vez, à perda da naturalidade, passa a acometer os humanos marginalizados. Eles são silenciados, entretanto, diferentemente da matéria industrial, não por serem levados à condição de arte, mas, antes, pelo aparato repressor do Estado, pela violência da própria norma, como se passou no caso do massacre na penitenciária da cidade de São Paulo por ordens do governo do Estado. Por outro lado, pode-se pensar que eles são, na mesma medida, «desnaturalizados», pois são vidas regidas pela lei, que pertencem ao Estado, mesmo que ele os exclua ao arripio da própria norma.⁸ De toda forma, nesse segundo momento, no qual tais vidas precárias são levadas ao campo da arte, figura-se um novo silêncio, o de um luto indizível. Ele já não diz apenas de um interesse por corpos que perdem o sentido, como frisado por Mammi, mas, sendo tal processo oriundo de uma violência deliberada, diz também do engajamento político do artista.

Em «Nuno Ramos na bienal de Veneza», Mammi continua tentando sintetizar a forma «barroca» da «natureza extremada» de Ramos em seu contraste com o uso de materiais industriais presentes em *III* e na sua pintura pós-1988, quando seu nome «sai do círculo dos especialistas»: ambas produzem um «sincretismo» no qual há «uma questão fundamental que atinge todo aspecto da cultura brasileira», a saber, «o contraste de uma natureza surda, não civilizada e já corrupta (entendendo-se por natureza tudo aquilo que está aquém da linguagem, inclusive a realidade urbana ainda excluída da vida civil)» e, finaliza, «uma cultura sofisticada e rica, consciente e original, reduzida porém a alguns núcleos, que flutuam sobre o resto do país sem conseguir imprimir-lhe uma direção, a não ser momentânea e ambígua» (Mammi 204). Aqui, sob a insígnia do contraste entre os materiais e as vidas não qualificadas, a obra de Nuno coloca em xeque o otimismo da Bossa Nova e da arquitetura de Niemeyer e, ao fim e ao cabo, diferentemente da relação natureza e cultura segundo a cultura europeia, não nos legaria um expressionismo ou delírio subjetivo, mas seria «testemunha objetiva de um mundo natural ainda inarticulado e ameaçador, portanto ainda predominantemente expressivo» (Mammi 204), argumenta, concluindo, o crítico.

Talvez a matéria oriunda da indústria ao lado daquela produzida pela exclusão social aponta para o problema das noções de progresso, desenvolvimento técnico, entre outras, apesar de esta crítica não englobar a totalidade do uso dos elementos industriais

⁸ Giorgio Agamben falar em inclusão-exclusiva, ou seja, na constituição de uma vida matável, porém insacrificável, isto é, que pode ser duplamente excluída: da vida e, posteriormente, da memória.

na obra de Ramos. Por outro lado, essa negatividade resultante da subtração da dimensão semântica das coisas tem certa ambiguidade se considerarmos, por exemplo, o ponto de Alberto Tassinari em «Gestar, justapor, aludir, duplicar», para quem Ramos estaria entre o exagero estilístico de um Euclides da Cunha e a anarquia de Machado de Assis. Se há o hiato entre palavras e coisas, argumenta o crítico, a presença do óleo e da transparência do vidro também significa, ao contrário, certa translucidez entre coisa e outra. Tassinari toma por objeto justamente a obra *111*: «não fosse os paralelepípedos duplos dos 111 mortos na Casa de Detenção de São Paulo, não houvesse na obra contrapontos amplos como o céu e o inferno, alto e baixo, tudo se poria a perder num amontoado de justaposições em tudo arbitrarias», ao que conclui: «a obra faz sentido porque algo como uma regeneração das almas dos 111 presos massacrados está sendo buscado. O invisível já se insinuava na escultura anterior adquire uma potência antes indefinida. Há um mundo outro», conclui o crítico, «e não se sabe bem o que seja, pois não se mostra com evidência, que reuniria fragmentos da morte e da vida. Uma completude além e viver e morrer, que destrói e recria, corrompe e regenera» (Tassinari 25).

Decerto que o estádio infracultural e supranatural que açava a matéria na obra de Ramos segundo a perspectiva de Mammì poderia apontar para uma qualidade positiva dela, ou seja, que, no interior do vazio de significação estariam novas possibilidades para o advento do sentido. Todavia, é inegável que a positividade ganha contornos mais definidos na avaliação de Tassinari, pois, segundo o crítico, não há uma tal muidez ou completa indiferença das coisas na obra de Ramos. O ponto culminante disto estaria justamente na leitura de *111*, pois a figuração da matéria aquém da linguagem, excluída da cultura, a saber, os próprios presos massacrados, demarcaria um ímpeto de redenção, ou seja, uma reafirmação da presença, da existência destas vidas, de suas passagens pelo mundo, seus nomes. Exatamente o mesmo problema de «Galinhas, justiça», uma vez que o interesse sobre tais vida se dá na medida em que elas perdem a individualidade e a biografia, colocando-se a obra de arte não como maneira de resitui-las plenamente, mas como modo de reivindicá-las e mantê-las enquanto porvir. É como se a poeira, presente na obra de Ramos, segundo Rodrigo Naves, enquanto o que faz o objeto «perder a forma» (Naves 185), não apenas sugerisse novas formas, mas, reivindicasse a dupla função da memória acerca de tais objetos: para que eles não sejam esquecidos, para que eles sejam imaginados. A passagem, finalmente, da atração por um corpo que perde o sentido para a produção de uma particular militância é clara, e o momento em que «as coisas perdem a vida, a matéria se descola da forma» passa a ser importante para o revolvimento daquela por esta devido à ação de um especial dispositivo: a justiça.

Este movimento acompanha o seguir da obra do artista ao longo dos anos a medida em que ganha notoriedade. Ramos começa, como lembra Tassinari, em parceria com outros artistas na Casa 7 pelos idos de 1984, quando pintavam «sob a influência do que então se chamou de “volta à pintura”» (Tassinari 19) e, como diz Julia Studart, do Expressionismo que lhe era contemporâneo, o que se manifesta pelo uso de materiais de

baixa qualidade – e industriais, acrescentamos –, além do esmalte sintético e do papel *kraft*. A estreia de *Cujo* foi precedida justamente por uma série de instalações realizadas no fim da década de 80 intituladas *Pele I* (homenagem a Carlos Paraná), montada em 1988, *Pele II* (para Frida), em 1989, e, por último, *Pele III*. *Cujo* é aberta, lembramos, com a descrição de um *fazer*: «Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade», ao que completa, «o som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação» (Ramos, *Cujo* 9). Difícil visualizar o resultado de tal ação, mas seu objetivo o narrador deixa entrevisto quanto disserta sobre a matéria: «A matéria deve caminhar disforme, dispersa, irrepitível, portanto moralmente insubstituível, individuada, indiferente a nós, inclusive. No limite, não poderia ser vista, sem sentida, nem ouvida, nem provada» (Ramos, *Cujo* 15), o que mostra a pertinência da citada leitura de Mammì e Tassinari acerca do silêncio dos materiais.

Os elementos escolhidos para a composição da obra volumétrica dão a impressão de o artista tomar como objeto uma matéria mais orgânica, natural, perecível. Porém, notamos que a obra imediatamente anterior, a saber, *Pele I*, é composta por «náilon, cal, parafina e algodão cru» (Oliveira 14); já em *Pele II*, a estes materiais é adicionada madeira e breu; finalmente, em *Pele III* temos breu, óleo, algodão, «gomado e tela de arame» (Oliveira 15). Ainda, nota-se que, em *III*, trechos de *Cujo* são escritos na parede com vaselina ao lado das 111 pedras com chumbo, nas quais o breu carrega o nome de cada morto no Carandiru, ao lado de uma fotocopia de notícia de jornal. Portanto, a indústria tem, nas primeiras obras de Ramos, uma presença mais amena, servindo como elemento de composição em meio a outros que ali se abrem à ressignificação por meio da desvinculação de sua função utilitária, embora sem produzir grande estranhamento. Se a desfuncionalização revela sorte de opacidade de uma matéria colocada enquanto tal, a dificuldade de delimitação das múltiplas funcionalidades possíveis que adquiriria no rearranjo que lhe fornece a obra de arte remete a uma certa transparência, ou seja, a ausência de semelhanças em relação a tais possibilidades. Retira-se o sentido, mas não se aponta diversos outros. Dizendo de outro modo: pouco interpretativa e, por outro lado, pouco icônica, os materiais na obra de Ramos parecem *reduzidos*, lembrando da importância da fenomenologia para o minimalismo⁹ e toda tradição que daí descende, como Mammì e Tassinari apontaram perfeitamente. Apenas posteriormente, portanto, a indústria tem sua face sombria exibida como problema, e as obras adotam, como ela, uma posição influenciada por uma compreensão crítica, bastante dialética, em relação à economia-política, enfim, ao capitalismo.

A vida precária, aquém da linguagem, a forma sem fundo, a *phoné* sem *lógos* de fato despertava, no primeiro momento descrito e como notava Lorenzo Mammì, o

9 Cf., por exemplo, Georges Didi-Huberman, em Referências.

interesse por parte do artista. E aí que *Cujo* parece se situar: escrito entre 1989 e 1992, nele lemos uma passagem na qual o narrador, após se perceber em meio a uma chuva vinda de um drummondiano «céu de chumbo e prata», vislumbra uma «baleia», confessando: «percebi logo, estava morta agora. Já não podíamos enxergar o interior de geleia e andávamos mais rápido sobre ela, afundando menos.» Logo, ele afirma: «antes de derreter, as coisas secam» (Ramos, *Cujo* 17). Morbidade, portanto, corolário do interesse pela matéria esvaziada. Ele continua: «Cansei de arrancar pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico», concluindo, assim como em *Ó*, um tanto meditativo, acerca da matéria: «a natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo» (39). A qualificação da *phýsis*, portanto, avulta que ela nunca está para além de si mesma, não consegue elaborar uma *ex-tasis*. Daí que objetos «naturais», como a madeira, pouco poderiam ser completamente distintos de industriais, como o plástico, uma vez que, se aplicarmos aqui a lógica muito posteriormente empregada em *Ó*, a indústria não fará mais que intensificar a imanência da matéria, tornando-a ainda mais repetitiva, ou seja, radicalizando aquilo que lhe é próprio. Por outro lado, quem observa os materiais é o sujeito, e tal repetição poderia apontar para uma redução segundo a qual, tomado o plástico, resta um plástico puro, absoluto. Não seria possível afirmar que Ramos adota uma posição fenomenológica, mas apenas lembramos que um dos ímpetus dela seria reduzir as coisas àquilo sem o qual elas não existiriam. Em termos husserlianos, por exemplo, não interessaria a especificidade da manifestação do vermelho, mas alçar «o sentido do pensamento do vermelho em geral» (Husserl 83), isto é, o vermelho puro, absoluto, livre de toda diferença, nuance.

Não se restringindo a *III*, a tarefa de redimir a matéria amorfa iria se tornar importante para Ramos no seguir de sua carreira. Em 2005 ele monta no MAM *Monólogo para um cachorro morto*, sobre a qual explica: «no caso do cachorro morto, filmamos na rodovia Raposo Tavares [...] Eu desço do carro, vou até o *guardarail* onde encontrei um cachorro morto, coloco uma pequena base de mármore branco sob o cachorro e, na outra extremidade, o *CD-player*, com os falantes voltados para o animal» e conclui: «ligo o aparelho, entro no carro e vou embora. Tomadas do aparelho tocando o monólogo para o cachorro, enquanto os carros passam» (Ramos, *Ensaio geral* 359). Na exposição, o vídeo com a composição da obra volumétrica, além de um texto impresso, é colocado ao lado de imensos blocos de pedra. Um procedimento similar o artista faz, desta vez, com um junco em uma praia, como diz: «No caso do tronco podre, vou até uma praia, onde há um tronco caído sobre a areia. Amarro numa base de granito preto ao tronco e o aparelho de som à base. Ligo o aparelho e vou embora. A maré sobre e inunda o tronco e o aparelho de som», finaliza, «enquanto a leitura do monólogo é tocada» (359). Além da exposição, tais trabalhos geram uma série de poemas e fotografias produzidos, como diz, «ao longo de 14 anos com grandes períodos de esquecimento» e que resultam na publicação, em 2011, do livro *Junco*.

Aqui temos uma reflexão sobre a matéria que oscila entre os dois polos, quais sejam: seu aspecto imanente, que garante sua indiferença a nós, ou seja, uma concretude que lhe é própria e radical e que a torna, ao contrário, um tanto abstrata aos olhos humanos, pouco específica; e, na outra mão, a compaixão redentora do homem enquanto forma de retirá-la de um anonimato ao qual a própria humanidade a relega despertada, justamente, pela consciência do homem de que um dia também será reduzido à indiferenciação em relação aos outros seres em razão da morte. Em meio às fotos de um cachorro morto na beira da estrada e de um junco na praia, lemos:

Cachorro morto num saco de lixo
 areia, sargaço, cacos de vidro
 mar dos afogados, mas também dos vivos
 escuta meu murmúrio no que eu digo

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
 matou o seu poente, nem a pedra
 feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
 Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
 nem pude ouvir o seu latido.
 Por isso durmo e não pergunto
 junto aos juncos (Ramos, *Junco* 73).

O animal e a madeira são trazidos à cena também por causa daquilo que possuem de silencioso e impenetrável – e, exatamente neste ponto, o texto os associa aos outros objetos como o caco de vidro, a areia e o sargaço. Além disso, há o grau mínimo de identificação que é explicitamente assinalado neste momento, no qual se lê:

O cão, velho cão
 é tempo
 intervalo
 entre duas chuvas.

Espatifado
 É como sou, serei:
 Pedaçó
 De sono

Pronto pro assalto (Ramos, *Junco* 73).

E, finalmente, a compaixão – que aqui é mais seca ou ríspida, embora prescindida do mesmo movimento transcendental do humano, qual seja, aquele segundo o qual ele sai de si para se colocar no lugar do outro, no caso, animal:

para causar
ganidos ou mexer
o rabo –
cuidado

com carros
matamos
e deixamos
no asfalto (*Ramos, Junco* 110).

Teríamos revelado no excerto outra face da indústria, a saber, a de automóveis e todo aparato que ela mobiliza, como as rodovias. Carros e asfalto, ao lado da Polícia Militar de São Paulo e da indústria de alimentos são construções humanas que retiram as biografias dos corpos biológicos e os tornam pura matéria não individuada, sem valor, que, logo, pode ser morta sem qualquer memória – haveria afinidade entre indústria e política porque, como anotavam Karl Marx e Friedrich Engels em *A ideologia alemã*, escrito entre 1845 e 1846, «as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante na sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante» (47). Ora, se em *Strange things* os aviões estão pacificamente ao lado da música contra o linchamento dos negros, em *Monólogo para um cachorro morto* e *Junco* uma coisa não pode conviver com a outra: ou carro ou cão, é preciso optar, e o poeta não se furta em tomar o partido dos bichos, assim como fizera com os 111, as galinhas e os demais detentos, ao passo que se colocou contra os frigoríficos. Uma industrial poética anti-indústria?

Após *Cujo*, a figuração redentora do animal aparece no livro subsequente, a saber, *O pão do corvo*, de 2001. Trata-se de uma passagem intitulada «Eu cuido deles», na qual se lê: «Desde que a estrada chegou eu cuido deles. Só preciso de uma pá, um pouco de cal e uma bicicleta», diz o narrador, ao que completa, «toda manhã tem um cachorro novo. Pelo menos um. Eu olho bem pra ele. Às vezes vem uns pedaços de asfalto juntos, pedregulhos de piche grudados no pelo. Procuo», finaliza o narrador, «me lembrar de onde ele era. Anoto o tamanho, o desenho das manchas, o lugar onde o carro pegou e data. Preciso desenterrar os mais antigos e abrir lugar para os novos. Queria saber o nome deles» (37). Se, um pouco mais adiante, o repetidamente meditativo narrador infere que a «leoa faz luto e uiva pela morte de um amigo leão na estepe» (40), sua tarefa aqui é muito clara: elaborar o luto. E, da seguinte forma poderíamos descrever o enredo sob o qual desenrola suas ações: um homem mora no campo e, de repente, chegam as empreiteiras, ou seja, o capital em sua articulação com o Estado e constrói uma rodovia. A partir daí, multiplicam-se o número

de animais mortos, especialmente os cães que, então, são recolhidos pelo narrador que realiza, finalmente, uma cerimônia fúnebre, ritualizando o decesso dos bichos. Porém, se a indústria é forte marca das primeiras obras de Ramos; assim como em *Cujo*, a matéria ainda interessa enquanto forma artificial, todavia esvaziada de função/sentido, conforme mostramos por meio da categoria do «silêncio» e, finalmente; se em *O pão do corvo* a indústria, embora esteja como elemento de composição, receba um tratamento dialético a partir da emergência da compaixão pela vida por ela massacrada, aqui um terceiro modo de contatar a matéria também passará a se colocar de maneira mais incisiva.

Intracorpo

No interstício entre indústria e anti-indústria, silêncio e compaixão, algumas passagens de *O pão do corvo* dão lugar a uma outra forma de articulação entre natureza e cultura na qual o «eu», por sua vez, se rarefaz, especialmente quando, finalmente, o narrador se pergunta: «Quando foi que amei o intermediário, corpo viscoso e provisório, nem fome nem alimento? Quando foi que virei um cão sarnento e me tornei um lobo, quando foi que me tornei praia?». Após, portanto, passar a «amar o intermediário», ele confessa: «Eu moro por ali, é meu direito. [...] sei quando o sangue de um cachorro pinga na areia ou em outro animal, sou também os animais pequenos que eles mordem embora precise escapar antes disso. Já estive», continua, «em um siri, morei num pequeno gambá dentro de um oco, por dois anos. Foi um escorpião que me matou, eu me transformei antes. O veneno dá sono» (19). Se em todas outras passagens citadas poderíamos delimitar que se trata de um mesmo eu-narrador, aqui já não se pode divisar se se refere a um homem ou a um bicho. Tal processo se desenvolve de modo a culminar no momento no qual ele encontra com o lobo que estava «fora da jaula. Acho que a ideia do Voelner era que eu tocasse o lobo sem perceber, dormindo, mas o animal ficou longe de mim» (26). E, na sequência, lemos:

Dias assim, meus uivos, até atacar o velho e me transformar nele. Voelner me contou depois quando se queixava amargamente de mim, torcendo os dedos como sempre, e reconstituindo tudo. Voelner entrou devagar na casa do velho, era muito tarde e ele tinha a chave. Me soltou lá dentro. Fiquei deitado por um tempo mas eu tinha a minha fome de lobo, ele calculou isso, a acidez em meu estômago. Então foi só seguir o cheiro forte do alimento, o alimento era o velho, subir a escada até o quarto em que ele ressonava. Deitei ao pé da sua porta e comeci a rosnar. Quando o velo virou a maçaneta eu ataquei por baixo, jogando-o de costas no chão do quarto e subindo nele, procurei a garganta. Agora eu era o velho, um animal rosnando sobre mim, dei a mão pra que não atacasse minha garganta, empurrando-o para baixo e acetando um chute no seu estomago (Ramos, *O pão do corvo* 26).

Não há a consciência da transformação, mas, antes, sua indiscernibilidade em relação a própria ação que faz este homem-lobo atacar um homem e, concomitante e paradoxalmente, ver-se enquanto homem. Sabemos que ele se torna lobo, mas há uma confusão, algumas aporias, que tendem a deixar o ato mais na esfera da intensidade que da nitidez de um ato com início, meio e fim.¹⁰ Processo que se desenrola também, vale dizer, em *Ó*, que elabora um grande trabalho rumo a produção de um corpo igualmente intermediário e provisório, porém, marcado pelo aspecto sonoro e que se manifesta, especialmente, nos sete «ós», finalmente, sorte de refrão de uma obra caracterizada pela circularidade. Como temos no trecho que, de algum modo, resume todo argumento que viemos levantando sobre a obra de Ramos:

A transformação da natureza em técnica ou mecanismo, espécie de grito de glória da idade industrial, apenas coloca a boneca russa dentro de um ciclo que nós mesmos criamos, que conhecemos e dominamos, portanto. Este ciclo mecânico é ainda mais intenso que o da natureza e o arco do seu regresso mais realçado e aparente. Na verdade, somente nossa gratuidade e espanto conseguem quebrar este ciclo [...]. No entanto, sabemos de sua potência-nuvem, de sua potência-ó, de seu destino voz. Este desperdício é que nos faz merecer nosso nome; este prejuízo é que nos faz únicos (Ramos, *Ó* 104).

Presente na passagem «Bonecas russas, lição de teatro», o trecho exacerba consubstancialidade entre natureza e indústria, tecida pela circularidade daquela que esta intensifica – pode-se depreender que a «filosofia» do narrador segue na contramão daquela de Heráclito, afinal, como diz, «o rio [...] que não banharia duas vezes o mesmo homem, é uma boneca russa de água, enrolado a si mesmo em turbilhões, repetindo-se enquanto procura o mar» (Ramos, *Ó* 99). A impressão é que a quebra com a repetição seria possível justamente por meio da potência-ó, realçada ou possibilitada pelo destino voz que haveria no interior da matéria, e também por algo que seria próprio do homem, tal qual a «gratuidade». Na sequência, o narrador se compara a um «mendigo pré-socrático, urbano e peripatético» e, ao identificar nos cães estes mesmos determinismos – «eles são bonecas russas, cães dentro de cães, mas não parecem se importar com isso» –, dirige a eles o mesmo que já havia destinado às galinhas: «estendo minha simpatia aos cães severos» (Ramos, *Ó* 101).

Assim, duas tendências de *Ó* estão postas: a abordagem empirista da natureza, indicada também pela referência à escola aristotélica e que serve para diagnosticar na matéria sorte de determinismos intrínsecos, imanentes; e a possibilidade de transgressão de tais determinantes repartidas, por sua vez, em duas frentes: ora é atribuída à então indefinida *potência-nuvem* ou *potência-ó*, ora indicada enquanto um próprio

10 Cf. *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente o conceito de «devir animal», presente no capítulo «Devir imperceptível, devir-intenso, devir-animal», assim como o modo pelo qual tal conceito ressoa no capítulo «Um só ou vários lobos», adequado à referida passagem de *O pão do corvo*.

do homem, como o ócio. Quanto à primeira, nota-se que ela não seria exclusividade dos animais, afinal, como posteriormente explana o narrador, «Conforme ficamos velhos, [...] parece que precisamos aumentar nossos automatismos [...] delimitando assim, como lobos quando urinam, nosso território» (Ramos, *Ó* 125). Quanto à segunda, pode-se dizer que a primeira frase de *Ó* caminha neste sentido: «Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes», lemos em «Manchas na pele, linguagem». Esta não coincidência entre o «eu» e seu próprio corpo é o que o permite transcendê-lo, superando a referida continuidade entre natureza e cultura que uniria, por sua vez, homens de idade avançada e lobos. Não fortuitamente, aqui também se evoca a questão da velhice para caracterizá-la enquanto processo «excessivamente contínuo» (16), assim como argumenta que para superá-la junto a morte, recorreremos a um instrumento, a «*linguagem*» (17). É nela, conclui, «que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa própria fusão indeterminada na matéria» (17).

Mas, poderíamos perguntar, e a *potência-ó*? Em «Manchas na pele, linguagem» é ensaiada uma tentativa de superação desta dicotomia – que se encontra embasada em todo edifício do pensamento ocidental,¹¹ vale lembrar. Os termos com os quais o narrador faz isso são sintomáticos: «talvez seja melhor tratar dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo», o que significa, em suas palavras, «tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa das minhas frases». Ele não apenas qualifica o que está aquém da linguagem como um mugido, mas o coloca em oposição à eloquência elevada; sem esquecer, obviamente, da roupa como transcendência da animalidade, conforme a referência à camisa. Sente-se impelido a tomar uma decisão: «sem conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida», «matéria ou linguagem?» (Ramos, *Ó* 18). Todavia, aqui sua opção é por restar numa «via intermediária» por ele denominada como «reino da pergunta – ou», continua, «de uma explicação que não explica nunca» porque, com isso, produz-se, conclui, finalmente, o narrador-pensador, «uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo» (19).

Sob a ótica por meio da qual estamos abordando a obra de Nuno Ramos é como se tal tentativa de superação resultasse fracassada, redundando no já exibido silêncio. Porém, o ponto que se inaugura aqui, e que será fundamental para entender a *potência-ó*, é a já apontada correspondência entre cultura e natureza à dicotomia voz – em termos aristotélicos ou o «mugido», conforme o narrador – e linguagem, respectivamente. Aliás, notamos que, em *Ó*, há alguns momentos nos quais são atribuídos aos animais

11 Em *A política*, Aristóteles caracteriza o homem como «animal cívico» especialmente porque «a natureza [...] concedeu apenas a ele o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz». Enquanto «estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes», a linguagem, definido por Aristóteles como o «comercio da palavra», possibilita-o a definição do «justo e do injusto» (5). Pode-se dizer que a ideia de que o animal, como dizia Hegel, possui «consciência em-si», ou seja, em continuidade com as necessidades, enquanto o homem «para-si», transcendendo o corpo, é hegemônica em toda filosofia ocidental. Aqui lembramos mais uma vez do problema de «Galinhas, justiça», no qual o homem «sai de si» para encerrar na justiça.

a possibilidade de romperem os automatismos do corpo e o silêncio. As considerações sobre o boi¹² realizadas em «Galinhas, justiça» seriam um exemplo, especificamente quando o narrador propõe que o animal seria capaz de manter sua «unidade preservada», o que o tornaria irreduzível à circularidade industrial. Posteriormente, noutra passagem, há um o elogio ao vira-lata, no qual se enaltece sua capacidade de perdoar «nossa inconstância» (Ramos, *Ó* 150). O mesmo, finalmente, para um outro elogio, desta vez ao bode, animal que, segundo Ó, estaria não apenas «pronto a nos olhar meio de lado», assim como, conclui o narrador com uma máxima que parece conter algum eco de François Rabelais:¹³ «Como um herege, morre queimado, mas rindo de quem o queima. O bode ri de quem o queima. O bode ri de nós» (Ramos, *Ó* 194-195).

Esta figuração dos animais demonstra que a compaixão ao bicho em Ó não necessariamente produz uma *ekstasis* catártica,¹⁴ como em «Galinhas, justiça», na qual uma divisão pré-determinada entre cultura e natureza, condicionado e não condicionado, apenas é reforçada após uma purgação. Diferentemente, aventa-se a possibilidade de o animal possuir o que era postulado enquanto o próprio do homem. Logo, tanto o «silêncio» quanto a «compaixão» estão ressignificados e parecem fazer parte de uma configuração distinta, integrando uma engrenagem que produzirá outros efeitos. O mesmo se passa, aliás, com a ideia de circularidade, tão associada aos automatismos da natureza/indústria – nota-se que, assim como a voz, o grito, expressão de gozo ou dor, a circularidade também está implicada no título do livro, «ó»,¹⁵ inscrevendo-se não em sua acústica, mas em sua forma imagética. Talvez por isso o estranhamento à circularidade se manifeste na obra não apenas no plano semântico, mas, especialmente, no semiótico. Logo, o texto passa a se articular formalmente de modo a produzir ciclos curtos, intensos. Lemos em «Sinais de um pai sumido, canção»:

A verdade é que a fôrma de outro corpo nos controla e veste por dentro, como se fôssemos a roupa dele. Não há órgão algum dentro de nossa pele, não há miolos dentro da caixa craniana, nem intestino debaixo da pança – não, há a fôrma vazia de um cadáver, o retorno adiado de um amor grudento, que não consola nem protege, nem compreende. Apenas educa. Um morto nos educa. Mova a tua língua: exercício para as bilabiais. Repita comigo. Passos de dança. Flexões. Pedaladas. Um morto nos educa: eu te apresento a literatura. Eu te apresento uma guarnição romana. Este é o sistema jurídico. Esta é a tragédia. Esta é a comédia. O mapa do mundo. O veludo. Repita.

12 Nuno Ramos sempre deixou explícita a importância da poesia de Carlos Drummond de Andrade para seu trabalho. Valeria lembrar, aqui, dos bois de *José* (1942) e *Claro enigma* (1951).

13 Numa das epígrafes à *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, lemos que o rir seria o próprio do homem.

14 Tal caracterização se aplicaria à «Galinhas, justiça», não à obra restante de Ramos. O que quer dizer, mais uma vez, que o silêncio e a compaixão não podem ser opostos ao *intracôrpo*, mas também o produz.

15 Cf. O sermão de Padre Antônio Vieira «Nossa Senhora do Ó» (1640).

Logo:

Repita. Um morto nos educa. O planeta é redondo. O beijo é bom. O cabelo cresce. O carro corre. A cor colore. A água mata, de excesso ou de sede. A barba desce. A neve. Repita: eles estão contra nós. Nós podemos dar com o tacape na cabeça deles. Repita. A cabeça é a deles. Não é a nossa. Faça um gesto redondo. Faça um gesto banal. Repita. Redondo quer dizer um ciclo. A vida é um ciclo. Repita. Um circuito. Repita circuito. Sempre cantando. Refrão. Repita. Isso é educação. Eu te apresento a alegria. Eu te apresento um sorriso. Eu te apresento o poente, o delírio. A garatuja. Esse aí é teu pau, duro. Refrão. Cantando. Repita (Ramos, Ó 182).

Se na circularidade o corpo determina a mente, aqui o morto – sorte de herança, saber acumulado – condiciona o vivo. Todavia, é como se o texto entrasse em curto-circuito e a industriiosidade dos gestos garantida pela educação dos mortos vai, aos poucos, colapsando, gerando associações diversas em espirais, assemelhando-se a *staccatos*, ganhando ritmo e forma musical. Na sequência, temos uma das poucas passagens que, por meio de um itálico, dá-se a impressão que se rompe com o narrador, quando outra figura começa a contar uma história de forte aspecto mítico: «*hoje não vou cantar. Vou falar com vocês. Houve um tempo em que os homens só sabiam mugir. Ou trinar como os pássaros. Ou zumbir como as vespas. Então descobriram o canto*» e, assim, «*Os bichos passaram a trabalhar para eles*» (Ramos, Ó 189). A fábula é narrada por um menino e menciona também a ausência do pai como o duplo que governa ou deveria governar: «esperava que assim o círculo dos bichos se desfizesse e que retornassem àquele ir e vir constante, próprio dos animais. Qual nada. Estão ele se decide levantar e para o espanto dos animais, num pulo súbito», conclui, «fura o círculo e sai caminhando, com a procissão de bichos atrás» (189). Os animais rompem seu ciclo para acompanhar o canto do humano enquanto este perde a linguagem, tornando-se capaz de expelir apenas ruídos, o que leva os animais a abandoná-lo.

Assim, abre-se caminho para, finalmente, o que seria sorte de refrão de Ó, seu ponto máximo de culminação, a saber, os fragmentos do «Primeiro ó» até o «Sétimo ó» que, sintomaticamente, são grafados na forma do itálico, assim como a passagem que indicava um rompimento com o «eu», na qual um menino se tornava o narrador. A cena que abre o primeiro «ó» não poderia ser mais significativa: «ao carregar no estomago frutos e pedras (como o lobo da história) e caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinza», então, «alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os que ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre». Alguém ou mesmo narrador das outras passagens está caminhando com pedras no interior do estomago, o que denota uma violenta introdução da matéria exterior no corpo e, talvez, a necessidade de sua expulsão, assim como incomodo para a articulação da fala que isto pode gerar; ele se compara a um lobo – o mesmo de *O pão do corvo?* –, ao passo que o

corpo físico que sustenta seu andar é pulverizado, torna-se poeira.¹⁶ Ao contrário de «Manchas na pele, linguagem», o instrumento linguagem já pretende substituir eternamente o que se ausenta com a passagem do tempo, tornando-se contínuo em relação ao ambiente externo. Esta benção desce à matéria estúpida obrigando, por assim dizer, a falar de boca cheia.¹⁷

O «ó» é, portanto, e como lemos, «feito um escombro bonito», um «canto», um «espanto», um grito alto e contínuo mas, como alerta, «não um mantra mas um zumbido de vespa, um zangão na avenida» como, continua, «um dia (como um dia) onde o corpo bate e zumba, zumba um ó, uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, zurro, o que será isto, no meio da avenida» (Ramos, Ó 60). Grito, zumbido, metal, zurro: a linguagem vai à voz, à matéria; a animália à matéria industrial, aos próprios do humano, afinal, o zangão está na avenida; e a matéria, por sua vez, é um escombro, algo fantasmagórico, ou, ainda, em acordo com suas palavras: «sombra da nuvem, a linha da espuma, o samba nos juncos» (60). Enfim:

feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pelo dos ursos, na lâ das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata, um ó em dó, em si, de lata, de lata, painéis de querosene incendiadas, um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo então eu me apresentaria ao mar, ao velho lobo, ó maior e grave e arenoso, eu me apresentaria à água inteira que me lambe agora os pés (meus pés, feitos de cinza, se apresentariam), abriria meus braços sem nadar, não eu, boiar talvez, e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pelos, calos, suas meias-palavras e seus meios-termos, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, me separaria de suas luzes, de suas vulvas talvez, pretas, roxas, cinzentas, fitando o céu sombrio, a linha das montanhas verdes, flutuando então na minha banha, incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra, teme), imóvel na onda alta onde um cargueiro passa perto, vulto negro enorme, ó da morte e do esquecimento, também aí há um ó (Ramos, Ó 60-61).

O narrador, com os pés desintegrados, vai à praia – espaço intersticial, como já trabalhou tanto a psicanálise quanto a literatura¹⁸ – ao lobo, ao junco e à memória do

16 Raúl Antelo lembra que «a criação de poeira» na obra de Marcel Duchamp «era uma posta do *retard* em obra, uma materialização do tempo e da diferença (149). Rodrigo Naves, como mostramos, atentava como a poeira, na obra plástica de Ramos, deformava o objeto.

17 Cf. Deleuze, *Lógica do sentido*.

18 Para uma sistematização deste tópico, cf. Dayrell, em Referências.

menino assassinado para celebrar, também, seu próprio desaparecimento, ou seja, como virará pó e fuligem para a lembrança de outrem ao se lançar para boiar no mar, o que, finalmente, como diz, é um «ó». Além disso, há certa cisão com o «eu» sugerido pelo itálico. Assim, enquanto espaço de entrelaçamento, há sorte de rarefação das marcas históricas no ciclo dos «ós» que acompanha tal apagamento do «eu», ou seja, não há veleidades íntimas típicas do Romance burguês e, logo, pouco se apresentam sólidas expressões da realidade local. Antes, o impreciso contexto está matizado de maneira similar ao asfalto em sua simples desintegração, afinal, o menino assassinado é logo generalizado a «todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo». Algo em torno disso sinaliza o «Segundo ó», ao se situar nem «nas coisas quentes nem na vontade» (Ramos, Ó 89). Substituindo, assim, o estado reflexivo ou meditativo pelo performático ao buscar não uma regra intrínseca ao «ó», mas dar a ele múltiplas corporeidades¹⁹ provisórias e intermediárias entre automatismo e justiça, mugido e linguagem, como continua o agora cindido narrador: «sons muito agudos» que, todavia, «não são gritos mas grunhidos do arrepio que há nas unhas contras os vidros, há ainda, no calcanhar contra a areia» atravessando as «coisas sólidas, no cubo de cimento e brita na base do pilar, deve estar no nó da madeira no móvel antigo» (Ramos, Ó 89).

Cava-se, na matéria industrial e dura, sua *potência-ó*, sua *potência-nuvem*. O que nos colocaria distantes da matéria um tanto reduzida, fechada em si, silenciosa e indiferente das primeiras obras de Ramos e de outras passagens de Ó. Afinal, o «ó» também é algo além da natureza e aquém da funcionalidade, mas de uma forma completamente distinta, especialmente porque ele diz respeito a um contato, uma convergência, um toque. Tanto que, se no «Quarto ó» lemos que a voz é parte da matéria, como o próprio texto havia, anteriormente, indicado, aqui ela se torna algo fantasmática, como se lê: «a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à voz a digital de um fantasma» (Ramos, Ó 157). E, por outro lado, o narrador, ao vislumbrar, no «Terceiro ó», um «ó miúdo», nota como ali seu «eu», sua individuação se perde: «te perdi minha asma-nome, câmara clara, como foste escapular de mim» (98). O silêncio e a compaixão cedem, como lemos no «Quinto ó», a uma «ode aos excrementos», que se configura como «a digital de um eco» ou como «o murmúrio amortecido da vontade de dar nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única» (177). Antes, trata-se de produzir um *nome-amor* à matéria, assim como de imagens de corpo intermediário.

Poderíamos dizer com o filósofo Emanuele Coccia que o «ó» possui como característica principal ser absolutamente ou autenticamente sensível. Sorte de *intracorpo* composto por imagens, ou seja, um conjunto de formas que existem «alienadas da própria matéria, mas, exatamente por isso, infinitamente apropriáveis» (*A vida sensível* 69), o sensível não é puramente físico nem fenômeno em si mesmo, como quis, por sua

19 Em *A vida sensível*, diz Emanuele Coccia: «Natureza (*phýsis*) não é senão a força que torna possível o nascimento das coisas» (18).

vez, a fenomenologia, mas um corpo intermediário além do corpo físico e aquém do espírito. Ele é, diz Coccia, «a vida sobrenatural das coisas – a vida das coisas além de sua natureza, para além de sua existência física – e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica» (69). A capacidade de se perder nele, de fabricá-lo, seria não o próprio do homem, mas, ao contrário, aquilo que o humano faz com maior intensidade, pois, como escreve o filósofo:

A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente sensível. Nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais: a distância é tão somente relativa ao grau e não à natureza. [...] A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de ser capaz de produzi-lo (Coccia, *A vida sensível* 60).

Como o ponto central de Ó é sonoro, lembramos que Coccia argumenta que «a linguagem não é senão uma voz que se tornou capaz de toda e qualquer forma de som, assim como a roupa não é senão uma pelagem que se tornou capaz de identificar-se com todos os corpos do mundo» (*A vida sensível* 87), portanto, a linguagem nada teria a ver com a justiça enquanto um outro do automatismo da necessidade, mas seria antes uma voz numa das maiores intensidades que a natureza pode oferecer, um mugido imenso. Uma microfonia gigantesca que reinsere o homem *enquanto* natureza, sendo sua posição a de realizar aquilo que os bichos, todavia, já fazem: são os «zzz's» dos animais somados às palavras superando, finalmente, a separação opositiva e sobre a qual se deve decidir, entre mugido sob a camisa e a grandiloquência.

Por isso, o «Sétimo ó» demarca uma busca incansável por aquilo que escapa ao corpo humano pelas suas deficiências, não para corrigi-lo, vale dizer, mas para obter prazer e alegria: «Me divirto com minha própria miopia e guardo as propriedades do que é físico em alguma coisa que não é tato e não é vista – é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora» (Ramos, Ó 269-270). Os temas se repetem, mas, agora, enquanto diferença. Pois no «Sexto ó», a questão era justamente repetição: «e digo palavras combinadas – bom dia, como vai, boa noite – o nome, a atividade, o tom da voz, a atitude, a última piada – e me escondo clandestino num navio de carga transparente feito aço-vidro, de madeira-ar, de um calado-vento submerso» (205): e, se aqui se trata de um esconderijo clandestino, ilegal, no interior de uma imensa máquina industrial feita de ar, fantasmagórica, no «Sétimo ó» é uma alegria estranha oriunda do esquecimento. A palavra é gaga, a rotina, talvez como quisesse Heráclito, não retorna, e não há controle sobre as coisas: a máquina está emperrada, o zangão está na avenida, os hinos são ríspidos, a vida é sonho, e, sobretudo, estranhamente alegre. Uma *ekstasis* menos purgativa que dionisíaca.

Referências

- Adorno, Theodor. «O ensaio como forma». *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Editora 34, 2003.
- Agamben, Giorgio. «Bataille e o paradoxo da soberania». Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*, vol. 5, 2005, pp. 91-93.
- . *Homo Sacer. Poder Soberano e Vida Nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Editora UFMG, 2002.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade. Poesia completa e prosa. Volume único*. José Aguilar, 1973.
- Antelo, Raúl. *Maria com Marcel Duchamp nos trópicos*. Editora UFMG, 2010.
- Aristóteles. *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Martins Fontes, 2006.
- Auerbach, Erich. *Mímesis*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. Editora da Universidade de São Paulo / Editora Perspectiva, 1971.
- Benjamin, Walter. «O narrador». *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Brasiliense, 1994.
- Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. Ouro sobre azul, 2009.
- Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Cultura e Barbárie, 2010.
- . «O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política». Tradução de Jorge Wolff. *Outra Travessia*, vol. 14, 2012, pp. 7-21.
- Dayrell, João Guilherme. «Literatura como litoral: comparar culturas, traduzir naturezas». *Remate de Males*, vol. 37, 2017, pp. 945-969.
- Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Perspectiva, 2009.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. 4*. Tradução de Suely Rolnik. Editora 34, 2008.
- . *Kafka. Para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Assírio & Alvim, 2003.
- . *O anti-édipo*. Tradução de Georges Lamazière. Imago Editora, 1976.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Editora 34, 1998.
- Garramuño, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rocco, 2014.
- Goldfeder, André. *Coisas-mapa para homens cegos. Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular, 2018.
- Husserl, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução de Artur Mourão. Edições 70, 2008.

- Machado, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Jorge Zahar, 2006.
- Mammì, Lorenzo. «Noites Brancas». *Noites Brancas*. Casa da Imagem, s. f.
- . *Nuno Ramos. O que resta: arte e crítica de arte*. Companhia das Letras, 2012.
- Mammì, Lorenzo, Rodrigo Naves e Alberto Tassinari. *Nuno Ramos*. Ática, 1997.
- Marx, Karl e Friedrich Engels. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Tradução: Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. Boitempo, 2007.
- Moretti, Franco. «O século sério.» Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos estudos CEBRAP*, n° 65, março de 2003, pp. 3-33.
- Naves, Rodrigo. «Em pó». *Nuno Ramos*, A. Tassinari, L. Mammì e R. Naves. Ática, 1997.
- Nicodemo, Thiago Lima. «Subsídios para o estudo das relações intelectuais entre Antônio Cândido e Sérgio Buarque». *Interpretações do Brasil. E-papers*, vol. 1, 2014, pp. 258-290.
- Oliveira, Eduardo Jorge. *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. Iluminuras, 2018.
- Poe, Edgar Allan. «O homem da multidão». *Histórias extraordinárias*, Edgar Allan Poe. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. Companhia das Letras, 2008.
- Ramos, Nuno. *Cujo*. Editora 34, 1993.
- . *Ensaio geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória*. Globo, 2007.
- . *Junco*. Iluminuras, 2011.
- . *Ó*. Iluminuras, 2008.
- . *O pão do corvo*. Editora 34, 2001.
- Starobinski, Jean. «É possível definir o ensaio?». Tradução: Bruna Torlay. *Remate de Males*, vol. 31.1-2, 2011, pp. 13-24.
- Stuart, Julia. *Nuno Ramos*. EdUERJ, 2014.
- Tassinari, Alberto. «Gestar, justapor, aludir, duplicar». *Nuno Ramos*, A. Tassinari, L. Mammì e R. Naves. Ática, 1997.
- Vieira, Padre Antônio. *Sermões*. Tomo 1. Organização: Álcir Pécora. Hedra, 2014.

Hacia una poética de la animación colombiana

Towards a Poetics of Colombian Animation

Jesús Alejandro Guzmán Ramírez
Universidad EAFIT
jaguzman@eafit.edu.co

Enviado: 2 marzo 2021 | **Aceptado:** 31 mayo 2024

Resumen

Este artículo analiza la construcción del concepto de poética en la animación colombiana, explorando dinámicas artísticas, culturales y tecnológicas que han impulsado políticas y acciones comerciales en el sector. Se introduce el término «artefactura» como una propuesta para entender las interacciones, procesos y agentes en la producción animada, basado en debates sobre poética, artefactos y movimiento. A través de una revisión histórica y crítica de la animación en Colombia, se identifican influencias y producciones destacadas que fundamentan una poética emergente en el país. Sin embargo, factores políticos, económicos y sociales han obstaculizado la consolidación de una industria de animación sólida. Colombia se encuentra en un proceso de estructuración de la animación, contribuyendo a una identidad nacional y al crecimiento económico, mientras cuestiona la realidad colectiva. Aun así, tensiones internas complican el establecimiento de una industria con una poética definida.

Palabras clave: Animación, poética de animación, imagen en movimiento, artefactos audiovisuales, animación en Colombia.

Abstract

This article examines the development of the concept of poetics in Colombian animation, exploring the artistic, cultural, and technological dynamics that have driven policies and commercial actions in the sector. The term “artefactura” is introduced as a framework to understand the interactions, processes, and agents in animated production, based on debates about poetics, artifacts, and movement. Through a historical and critical review of animation in Colombia, key influences and productions are identified, highlighting an emerging poetics in the country. However, political, economic, and social factors have hindered the consolidation of a solid animation industry. Colombia is in the process of structuring its animation sector, contributing to a national identity and economic growth while questioning collective realities. Nonetheless, internal tensions complicate the establishment of an industry with a clearly defined poetics.

Keywords: Animation, animation poetics, image in movement, audiovisual artefacts, animation in Colombia.

Introducción: consideraciones preliminares para el debate de un campo en desarrollo

El desarrollo del sector de la animación en Colombia ha pasado por una serie de etapas de retracción y crecimiento como campo productivo, a través de complejas situaciones internas a nivel nacional que han condicionado la evolución y la existencia de la animación colombiana en el país a lo largo del siglo xx y principios del xxi. Sin embargo, para poder hablar de una poética de la animación colombiana como tal, es necesario identificar desarrollos teóricos y estéticos en torno a la animación que tal vez puedan impactar en los resultados audiovisuales animados, la voz creativa de los animadores y el sentido de pertenencia hacia la producción animada, tal como lo menciona Carlos Santa en el documental *Maestros de la animación colombiana* «hay un gesto como que te identifica con los demás seres humanos, como una huella digital, la manera de detener el tiempo, la manera de asociar imágenes de manera plástica es muy muy personal» (Andrade, *Cine colombiano*).

El campo de la animación en Colombia se remonta a principios del siglo xx, y uno de sus primeros exponentes es el mítico trabajo realizado a mano sobre la bandera colombiana [imagen 1] en la película *Garras de oro* (Martínez Velasco), dirigida por P. P. Jambrina (seudónimo del director Alfonso Martínez Velasco para evitar temas de persecución política en su momento) y producida por *Cali Films*, en la que de manera distópica se evita la separación de Panamá y la intervención norteamericana sobre el canal con sus respectivas implicaciones geopolíticas.



IMAGEN 1.

Fotograma de la película pintado a mano. Tomado de <https://blogs.elespectador.com/actualidad/lineas-de-arena/una-mirada-garras-oro-1926-pelicula-silente-colombiana>

No hubo muchos avances luego de dicho momento, pero se puede decir que el sector de la animación colombiana ha crecido principalmente en los últimos cuarenta años, como testigo directo de una serie de condiciones que implican problemas de diversa naturaleza política, económica, cultural y social (Arce et al. 63-158; Melo Morales, 79-89):

- ♦ Origen y cantidad de los recursos económicos para la producción: se evidencia, en el rastreo de información, una dependencia alta a los dineros estatales y una necesidad de búsqueda financiera, sobre todo de parte de la producción publicitaria. Estos dos aspectos han generado que en el sector privado no se promueve la producción animada de cortometrajes, largometrajes y series con impacto a públicos generalizados.
- ♦ El estado embrionario en el que se encuentra la academia en el campo, teniendo su mayor presencia en el nivel técnico y tecnológico, y con muy pocas propuestas en el área profesional y de posgrado (Universidad Jorge Tadeo Lozano 14-16). Esta insipiente academia desemboca en una variabilidad tanto en la experticia como en los perfiles que aún se presenta en el área, teniendo por ello que recurrir incluso a la contratación extranjera para suplir ciertas especialidades en medio de las producciones, aunado a la inestabilidad laboral del gremio. Dicha inestabilidad genera que el capital humano que logra capacitarse de manera empírica o con cursos no formales tiende a buscar residencia en otros países que poseen una industria consolidada y robusta.
- ♦ Imprevistos técnicos y tecnológicos (Quintanilla 7) derivados de una falta de desarrollo de raíz tecnológica en el país, lo que genera una dependencia de esquemas foráneos no siempre comprendidos en su totalidad.

Estas circunstancias llevaron a los cineastas nacionales a presentar flujos de trabajo alternativos o no estructurados que dan lugar a un área de animación con flujos de trabajo improvisados. A continuación, se listan algunas de las percepciones de los pioneros de la animación colombiana dentro del documental elaborado por Óscar Andrade (*Cine colombiano*):

- ♦ «Arrancamos con comerciales porque no había nada más que hacer, tratamos de hacer televisión, puertas cerradas, tratamos de hacer cuentos infantiles, puertas cerradas, no había presupuesto, y entonces tocó hacer comerciales para televisión, le comenzamos a hacer competencia a Nelson, no le gustó como mucho inicialmente, pero con el tiempo se fue aceptando la competencia, en ese momento ya estaba en el trabajo Alberto Badal y ya estaba filmando Fernando Laverde» (Juan Manuel Agudelo).

- ♦ «La primera película larga que hice fue *La pobre viejecita* [imagen 2], que fue en realidad, creo no estoy mal, creo que fue la primera película de largometraje que se hizo en animación, tenía un amigo muy querido que se llamaba Alfonso Carvajal y hacía comerciales y tal, y él tenía un mecánico fabuloso, un tipo que con una mecánica extraordinaria, un sentido de la precisión y tal le había fabricado a Alfonso una truca en 35, otra en 16 y toda la cosa, y me dijo, pues, Daniel Martínez es el tipo que te saca del lío, yo dije bueno, entonces yo me fui y le dije a él que si me podía hacerme [sic] una cámara y me dijo claro, yo se la hago, y yo necesito una cámara para animación, y entonces me hizo una cámara que es muy divertida que está en patrimonio fílmico que parece una cámara de fotografía de parque, es pesadísima, los magazines son de madera y con un solo lente, y después con la mima cámara hice la locura de hacer un largometraje» [Fernando Laverde].
- ♦ «Corría más o menos el año 70, ya el siglo pasado, y yo trabajaba en una agencia de publicidad como director creativo y detecté que en el medio había poca gente dedicada a la animación, además que la que se hacía en el país era bastante regular, a pesar de que había habido varios intentos por parte de algunos colegas, entre ellos, para muchos va a ser sorpresa lo que le voy comentar, había un señor que se llamaba Augusto Ramírez, que hacía dibujos animados, este famoso Augusto hizo un viaje a Estados Unidos y se volvió un artista bastante cotizado en *Hollywood* y todos lo conocen como Frank Ramírez, él comienza a hacer animación en Colombia en el año 62-64, más o menos. En esa empresa que se llamaba *Corafilm* y *Cinesistema*. *Corafilm* trabajaba con un francés Robert Rosse, fue de los primeros que hacía animación aquí en Colombia y sirvió de escuela para mucha gente, y en ese momento aproveché la oportunidad para montar la oficina de productos Nelson Ramírez más o menos a mediados del año 70 y comenzamos a trabajar en publicidad, y como la mayoría la gente lo sabe, ha sido casi el único medio de subsistencia para los animadores» (Nelson Ramírez):

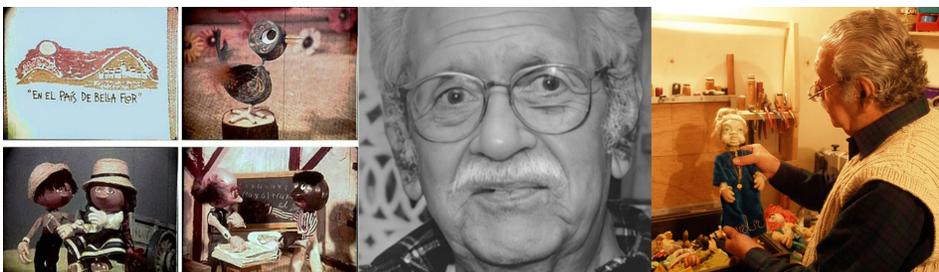


IMAGEN 2.

En *el país de Bellaflor*, Fernando Laverde con sus materiales de *La pobre viejecita*, el maestro del stop motion en Colombia. Tomado de https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=6CHPZ8iyS7U&ab_channel=UltraMetalRip y <https://www.cartoonbrew.com/rip/fernando-laverde-colombian-filmmaker-dies-88-216737.html>

Los realizadores comenzaron a explorar con prácticas experimentales con el fin de lograr resultados que no se identificaron necesariamente con los modelos de producción de empresas extranjeras, sino que intentaron adaptarse a las circunstancias que se presentaron en el mercado local y en los suministros locales (Vivelab Manizales). Esto generó alternativas audiovisuales, tanto en contenidos como en posteriores resultados en el ámbito audiovisual, que consolidaron progresivamente un campo de conocimiento, análisis y producción en el país (Cogua et al. 16-17). Además de los factores antes mencionados, este artículo pretende centrarse en el campo de la animación a nivel nacional, así como la forma en que conceptualmente se abordó para establecer las relaciones que posteriormente se generaron con los elementos fundamentales de una suerte de poética y «*artefactura*».¹ Es así como se intenta conectar estos elementos no tan comunes en el discurso estético nacional de la animación con el desarrollo del fenómeno en Colombia, y con las formas en que esta se ve, tanto desde su conceptualización como desde su realización.

Fuera del ámbito de la publicidad y los comerciales, los temas que tocaban personajes como Fernando Laverde tenían profundos aspectos sociales y criticaban las dinámicas políticas, económicas y de explotación de las clases privilegiadas, de la intromisión extranjera y de la falta de apoyo al campo. La idea de ser una técnica asociada con lo infantil y de tener un esquema estético afable que no chocaba con los preceptos visuales del *statu quo* de la época hicieron que no se le realizara un juicio social o se le persiguiera, de manera que sí se hizo con periodistas o artistas con inclinaciones más obvias en medio de una convulsiva época del país. Sin embargo, actualmente es fácil detectar el talante militante y preocupado por los enfoques sociales y de territorio que tenía el maestro Laverde.

Hasta el momento histórico de la época de finales de los 90 en Colombia, tanto en los escritos de recopilación histórica realizados por Andrade (Andrade y Pedraza) o Arce (Arce, «La animación colombiana») como los de tipo entrevista o compilatorios (Cinemateca Distrital; León y León), se puede decir que se vislumbra una claridad frente a temas, técnicas, o narrativas cohesionadas. Más bien se trataba de acercarse a procesos que se intuían o se imitaban desde otras latitudes y de alguna manera se trataban de convertir en un campo que permitiera algún tipo de resultado que permitiera convertirlo en un sistema con un impacto comercial antes que en un discurso social o estético identitario.

1 El concepto «artefactura» es una presentación del neologismo que tiene su origen etimológico en la palabra artefacto, «producto de la hábil actividad humana» (Krippendorff 17). En este sentido, la fabricación no solo es el objeto que fue creado por los seres humanos, es una especie de verbo que representa la serie de procesos, convicciones, actos de creación y colectivos humanos en torno a un tipo de construcción cultural creada dentro de un marco de tiempo, específicamente.

Definir un sentido de la poética dentro de la animación

Durante el siglo xx, la animación a nivel global estuvo generalmente subordinada al desarrollo cinematográfico. Se encontró en la coyuntura entre los dispositivos utilizados para la captura, generación y reproducción de imágenes en movimiento, con la que se crearon la lógica y los intereses de la industria cinematográfica (Herhuth). Aunque la animación está contemporáneamente muy entrelazada con la cinematografía, esta creencia tiene detractores que proponen su independencia epistemológica como fenómeno audiovisual que incluso tiene sus orígenes antes de la aparición de la fotografía y el cinematógrafo. Esta posición comienza con la convicción de identificar las diferentes naturalezas que se demuestran en ambos sistemas de imagen dinámica, no en su forma de proyección, sino más bien en la creación de la propia imagen animada (Bendazzi 1-3; Cholodenko, «Animation (Theory)» 1-16).

Partiendo de la discusión previa sobre la independencia epistemológica de la imagen animada, y llevando a cabo una revisión de los textos y reflexiones encontrados en la producción teórica colombiana, en general y a nivel nacional la percepción es que la animación permite la creación de productos audiovisuales con una «estética e identidad única» en cuanto a la producción de imágenes en movimiento (Cogua et al. 17); ejemplo de esto se ve en los documentales *Perpetuum Mobile I, II y III* de la Universidad Javeriana (Traslaviña et al.), en los que se percibe un ánimo experimental y exploratorio, tanto en las narrativas como en las técnicas e incluso en el formato de proyección dentro de muchos de los ámbitos académicos tradicionales y nacientes en el nuevo milenio, a manera de retoma de los primeros intentos de principios de siglo xx [imagen 3] y, tal como menciona Lola Barreto, productora de animación:

En el momento en que la animación llega a tu vida, y cómo llega, influencia mucho en tú como la ves. A mí me llegó en un momento en que necesitaba, digamos, eficiencia y por encima del arte. Yo ahora valoro muchísimo el trabajo que es análogo, porque además es un arte que es ya muy escaso, tú lo puedes ver. En este momento si hay un software que, digamos, facilitaba, era un facilitador de la técnica, al mismo tiempo era un limitador de la técnica» (cit. en Traslaviña et al., *Perpetuum Mobile III*).

Esta perspectiva coincide con la concepción poética planteada por Wilhelm Dilthey, que presenta ideas como la construcción de la imagen a través de la historia, la que requiere el seccionamiento de los momentos culturales dominantes. Por lo tanto, una técnica o estilo se puede repetir y repetir, en otras ocasiones usarse a lo largo del tiempo de manera estable, pero en ambos casos se ajusta históricamente por el enfoque que se asume en un punto temporal específico. Esta condición conduce a una forma de apropiación relativa solo a esa parte del tiempo en particular.



IMAGEN 3.

Fotogramas del documental *Perpetuum Mobile I*. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=2bxXB0EsHzU&ab_channel=AsistenciaparaLaCreaci%C3%B3nArt%C3%ADstica

En el proceso de construcción del sentido de la obra poética, en el caso de la obra animada, la producción del animador obtiene un valor de «materialidad», ya que es un artefacto cultural percibido por el espectador que imbrica en su estructura elementos derivados no solo de su proceso de fabricación, sino de las creencias tanto del creador como del colectivo donde está inmerso. Esto revela que los componentes de la imagen interpretativa que más tarde entrarán en diálogo con la audiencia sintetizan un sentido de la realidad mediatizado y manipulado. Sin embargo, este sentido de realidad puede ser aplicable a la imagen animada, que se centra en la construcción derivada de la eliminación, acentuación o aplazamiento de la imagen y su creador (Dilthey 283-284),² así como factores como la interioridad del animador, que superpone su visión para coconstruir la intención narrativa y estética.

La teoría de Dilthey, desde esta perspectiva, es visible en la producción animada colombiana que presenta, en la mayoría de los casos, temas sobre los complejos problemas políticos y sociales que impactan el siglo pasado y su evolución en las últimas dos décadas. Así, se puede evidenciar que el principal corpus de producción animada en Colombia gira en torno al conflicto, la problemática del día a día de las personas, la pobreza en diferentes regiones del país y las necesidades de los individuos, donde un eje muy fuerte es lo documental, aunque llegue a mezclarse en ocasiones incluso con el concepto del realismo mágico que tanto ha trascendido en lo literario y lo cinematográfico a nivel nacional [imagen 4], tal como lo fue para Sergio Mejía, director de *3da2*, en entrevista personal:

El contexto político y social del país ha sido un influenciador fundamental. En primer lugar nuestro antecedente en la construcción documental nos dio la oportunidad de conocer diferentes contextos sociales, económicos y políticos en varias zonas del país y gracias a esto tuvimos la oportunidad de entender que hacer memoria, comunicar, sensibilizar, y contar nuestras historias desde la animación, no solo era posible, sino necesario, pues nuestra realidad puede ser tan dura que la animación por su características intrínsecas de abstracción y representación, permite contar cosas que la imagen real no es capaz de ilustrar.

² Un ejemplo de los elementos citados por Dilthey de la poética y vistos en la animación son películas como *Persépolis* (Satrapi y Paronnaud) y *Vals con Bashir* (Folman) que, como películas biográficas, sintetizan una realidad en la que los aspectos experimentados por los autores están matizados por una imagen con la que se puede identificar al espectador, y aunque muestra la crudeza de lo que ha sucedido, elevan a un estado de significado más complejo una dura realidad, que para el espectador puede ser más fácil de entender.



IMAGEN 4.

Mitú, Pequeñas voces y Cuentos de viejos. Tomado de <https://www.proimagenescolombia.com/>, <https://www.rtcv.gov.co/> y <https://www.cinecorto.co/mitu/>

En las últimas dos décadas se pueden identificar más de 91 producciones que de alguna manera cruzan este enfoque documental partiendo desde diferentes naturalezas técnicas y comunicacionales (Guzmán-Ramírez y Aristizábal-Gómez, «Documentary Animation» 430).

Es así como, para poder vincular la definición de animación y la concepción de la poética, la animación debe desacoplarse; primero, de la idea de que es un arte menor, asociado culturalmente como un derivado de la cinematografía. En cambio, podría considerarse una tradición que tomó elementos de la imagen animada como un fenómeno, los principios técnicos de la fotografía y su exploración, y las posibilidades tecnológicas de la ingeniería para mostrar otra visión sobre la imagen dinámica (Cholodenko, «(The) Death» 12). A través del proceso creativo individual, la representación animada encarna la poética de la interrelación entre el animador y el momento histórico en el que existe. Esto genera un sentido personal de la realidad social que sobrepasa su propia dimensión personal y emerge a través de una imagen (móvil), que a su vez se proyecta (a través del dispositivo) con el fin de tener un impacto en sus propios contextos. En el ejercicio de crear, proyectar y experimentar, el artista-creador se ve afectado y reorienta constantemente los modos de comunicación utilizados, a fin de acercarse a sus contemporáneos, no solo para mostrar las entelequias que hacen orgulloso al colectivo, sino también para retratar las tensiones generadas, de cualquier naturaleza que sean, en las estructuras socioculturales acordadas. Se ven, en este caso, a través de su propio estilo, con la mayor posibilidad de crear una imagen (Dilthey), como muy a su manera lo evidencia Fernando Laverde en entrevista para el documental *Maestros de la animación en Colombia* (Andrade):

Ah el país de Bellaflor, el país de Bellaflor yo creo que es el mejor guion que yo haya podido escribir, es una película que como decía anteriormente fue muy difundida y muy apreciada por la gente, y mucha gente se quería apropiarse del tema, esto es lo que yo pienso, esto es lo que convine, no sé qué y era una película que finalmente exaltaba y promovía un poco a la revolución. Esa es la película que yo hasta el

momento considero, yo pude tener las complejidades de Cristóbal Colón, por ejemplo, pero es una película tan escueta, tan sencilla, tan de nuestro medio que me parece que desafortunadamente esa película está perdida, se perdió el negativo.

El animador como creador más que como operario

El concepto del animador como creador entonces emerge y está legitimado, y es visto como algo más que un simple técnico que reconstruye el proceso de dar vida a un objeto a través de la reproducción de las secuencias de imagen en un dispositivo (Dilthey 106; 210-230). El animador se convierte entonces en un actor que se enfoca sobre los procesos que implican la práctica de la *poiesis*, el acto creativo que implica un conocimiento como resultado de un trabajo –a veces lúdico o a veces procesal– con orígenes e impactos en la realidad de la sociedad. Este acto creativo se ejecuta en relación con objetos (actantes) que componen el *téchne*, los elementos que existen en la producción o la fabricación de materiales, movilizándolo dinámicas culturales y sociales, y transformando las cosas naturales en objetos artificiales (Thomas y Buch 19-62). Los elementos actantes deben entablar siempre un diálogo entre las conductas y costumbres de los grupos de personas que tienen interés en lo común, generando colecciones de procesos y acciones que dan forma al *ethos* del colectivo (en este caso, donde surgen los sistemas animados), y el razonamiento, la palabra meditada, o en otras palabras el *logos*, que pretende ser construido por estas conductas (Herhuth 15), aspectos que nuevamente se encuentran visibles en el documental *Perpetuum Mobile*, pero en su segunda entrega, llamada «procesos creativos» (Traslaviña et al., *Perpetuum Mobile II*), y en el cual el animador y director Carlos Smith menciona:

La mayoría de los proyectos que hemos hecho nacen de algún tipo de inspiración que a veces es interna y a veces viene de afuera, o sea, a veces hay como una imagen que te entra y que se te queda en la cabeza y quieres hacer algo con eso, o a veces lees una historia que te parece fantástica para contar algo y construyes sobre eso. A veces las ideas llegan de cualquier lado, a veces alguien te cuenta algo, a veces una historia, a veces una imagen que se te mete en la cabeza, a veces y muy pocas veces, ese es un experimento que estamos haciendo ahorita... es un proyecto planeado... quieres algo para preescolar, tal edad, que necesitan... ahora estamos haciendo justo algo así, vamos a ver es un experimento, a ver si saliendo de otra parte que no sea el estómago, también funciona.

Una mejor focalización de estos elementos actantes es abordarlos como componentes no humanos (Cholodenko 9, 2009), tal como los ve Bruno Latour (*Reensamblar lo social* 69-176). Latour los define como «componentes del colectivo social que son modificadores y creadores de efectos», ya que desempeñan un papel importante en todas las prácticas culturales, incluidas las sociales y científicas, entre otras. Así, la animación

se convierte en un sistema de intercambio entre agentes con diferentes naturalezas, que definitivamente siempre generan algún tipo de influencia entre ellos (Herhuth 15).

En la medida en que una construcción poética de un determinado fenómeno comienza a consolidarse socialmente en un momento histórico determinado, la visión crítica y reflexiva que abarca esto debe surgir como un vínculo entre el animador, los componentes animados no humanos y el público. Esto forma una cadena de construcciones de representación no derivadas de la creación de un estilo artístico individual, sino más bien de una visión estética combinada y una discusión compartida con su propia entonación. Surge de la asociación de los innumerables tipos de representación que se producen en una sociedad, y que la definen culturalmente en el tiempo en que existen (Voloshinov 113-127).

La poética se concibe entonces como un acto de creación artística, o una teoría de hacer, a partir de las teorías de Paul Valéry (Brigante; Valéry), que atribuye la importancia y el valor de la obra artística en su propia construcción, permitiendo generar conocimiento a través del ejercicio práctico de la creación. En este sentido, los animadores colombianos no solo mejoran sus habilidades técnicas a través de pruebas y errores de forma iterativa, sino que pueden reconstruir sus visiones nacionales sobre identidad, memoria y sentido de la tierra y, en este caso, la evidencia de las problemáticas sociales son, en gran parte, un clamor que es reiterativo y da sentido a los diversos enfoques ficcionales, documentales o mixtos que se presentan, así como los nuevos soportes y formatos que dan pie a la forma de reproducción que se requiere actualmente.

Para Valéry, otro aspecto que define la importancia de la obra artística viene determinado por la relación con el público que la observa, porque la creación tiene sentido para extenderse adecuadamente a las personas, desde su vínculo empático o su funcionalidad práctica. Esta relación hace que la vida de la obra artística dependa directamente de la importancia que el público le otorgue, independientemente del autor.

Influencias de España, Francia y Argentina en la animación colombiana

En el desarrollo de una concepción poética de la animación, y más específicamente en Colombia, hablar de un solo tipo de influencia en el desarrollo de la producción animada colombiana es, en primera instancia, casi imposible. Grandes y conocidos animadores, como Walt Disney, Norman McLaren o Jirí Trnka, junto con influencias de países como Italia, Inglaterra, Alemania o Canadá, han tenido algún impacto, directa o indirectamente, en el método de producción de animación en Colombia. Sin embargo, países como España, Francia y Argentina han sido quizás los más constantes en su contribución de influencia visual y comercial. Esto se relaciona con la participación de su propio pueblo y la permanencia de sus propias empresas en producciones animadas y la generación en los procesos de desarrollo del sector de la animación en Colombia.



IMAGEN 5.

Comerciales animados colombianos. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=M5_A7fNMKgc, <https://www.youtube.com/watch?v=BK3HWO3BxKY>

La empresa Corafilm –propiedad del francés Jean Balavoine– es «una de las pioneras extranjeras responsables del establecimiento de la animación y la producción comercial en Colombia» (Arce et al. 113). Balavoine, a través de artistas como los españoles Pedro Morán y José Carbonell, o el francés Robert Rosse, supervisó buena parte de la producción de animación comercial durante la década de 1960 en Colombia, a pesar de que Balavoine había realizado otras producciones documentales o de ficción en acción en vivo con su propia compañía. En el proceso de creación de productoras o estudios que desarrollaron la animación en la década de 1970, varios cineastas nacionales –como Nelson Ramírez o Juan Manuel Agudelo, entre otros– tomaron las riendas de la producción nacional. Pero, al mismo tiempo, el nombre de Alberto Badal se volvió tan importante como los mencionados anteriormente. Badal, cineasta español de origen catalán, tuvo experiencia en largometrajes animados como *El mago de los sueños* (Macián) y la serie animada *Mortadelo y Filemón* (Vara). Badal llegó a Colombia y estableció lo que entonces fue considerado como el segundo estudio de animación más grande del país (Andrade y Pedraza; Arce et al. 120). De la creatividad de Badal se produjeron muchos comerciales admirados y queridos por los colombianos, con el *Gigante de las Villas* y el *Pequeño Estómago de Alka-Seltzer* [imagen 5] contado entre ellos.³

A mediados de la década de 1970, los argentinos William Chignoli y Simón Feldman hicieron el cortometraje titulado *Caraballo mató un gallo* (Chignoli y Feldman), producido en los estudios Latino Cinema en Bogotá (Arce et al. 140-141;177). Juan Manuel Agudelo, con su estudio JMA, trabajó junto a Phillippe Massonat y Magdalena de Massonat, ambos de origen francés, durante la década de 1980. Consiguieron pro-

3 A nivel general, se hacen repositorios no oficiales de los antiguos comerciales del país, y se trata de un patrimonio cultural que con frecuencia ya no tiene más registro. En este caso, hay algunos videos producidos de forma independiente por individuos que se colocan en línea y se comparten públicamente. https://www.youtube.com/watch?v=UnKp2_000qQ

ductos animados de la más alta calidad, tanto en la línea de anuncios publicitarios como en producciones narrativas. Uno de los proyectos más memorables fue el desarrollo del piloto de la serie animada *Tolimenses Go West* (Agudelo et al.) que, aunque finalmente no se produjo, evidenció el trabajo conjunto entre ambas perspectivas, y la capacidad de trascender las fronteras temáticas y el uso de referencias de personajes nacionales en un contexto animado [imagen 6]. No cerraron su producción, y durante 1981 hicieron el cortometraje de dibujos animados *Emmanuel no tiene quien le escriba* (Massonat). En 1983 hicieron el cortometraje animado *Dónde hay payasos* (Massonat y Massonat) y luego *Canto a la Victoria* en 1987 (Massonat), integrando acción y animación en vivo (Andrade y Pedraza; Arce et al. 179-181).

Hasta este momento no se puede decir que existe una búsqueda de algún estilo propio o de una necesidad de una poética particular, más bien se trata de una respuesta práctica a un escenario de producción con unas técnicas y sistemas que vienen siendo trabajados con referencias foráneas y que en el país no tenían punto de contraste. Es así como el trabajo de Agudelo se ve muy similar al de *Mortadelo y Filemón* o a los *cartoon* norteamericanos en muchos sentidos, mientras que el estilo de los Massonat posee cierta estética europea experimental que aún no es muy fácil de apropiarse por los nacionales colombianos.

Uno de los grandes exponentes de la producción animada en Colombia, Fernando Laverde, tiene un vínculo muy estrecho con España y Argentina, tanto en su formación como animador como en los resultados de su larga y duradera carrera. En la década de 1960 viajó a Europa con su familia y trabajó con Enrique Nicanor en producciones animadas en España, lo que determinó su visión y posterior dedicación artística y profesional. A principios de la década de 1970, su formación como guionista en Buenos Aires le permitió comenzar su vida como cineasta con mayor confianza e independencia. Laverde comenzó un brillante periodo de producción, con los memorables títulos *En el país de Bellaflor*, *La pobre viejecita*, *Pepitas rojas* y *Cristóbal Colón*, entre otros.



IMAGEN 6.

Caraballo mató a un Gallo y *Los Tolimenses Go West*. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=puQ_3Kol7H4&ab_channel=wchignoli y https://www.youtube.com/watch?v=ngGsaxSsycY&ab_channel=Fundaci%C3%B3nPatrimonioF%C3%ADlmicoColombiano

Los tres primeros «tenían un contenido altamente político, pero, de alguna manera, ingenuo a la luz de los procesos actuales en lo social y lo audiovisual, y las producciones que se presentan actualmente» (Guzmán-Ramírez, *Diseño de movimiento* 38). Quizás en esto radicó su magia y la no persecución de su discurso en una época en la que podía costar la vida hablar en contra de un estamento altamente considerado de derecha ideológica y que perseguía sanguinariamente a sus detractores. El halo infantil de la animación que se tenía *per se*, y además la forma en la que Laverde abordó su relato, su estética y su *look and feel* llevado por completo a una relación con la ternura, lo bondadoso y lo simpático permitieron convertir sus producciones en un material apto para todo público y nada censurado en medio de las normativas conservadoras nacionales, a pesar de que se cuestionaba de manera crítica el intervencionismo y extractivismo extranjeros, el autoritarismo gubernamental, la codicia y corrupción de la política y las clases dirigentes, y la necesidad del colectivismo popular para lograr un estado ideal de nación. Una delegación enviada a Buenos Aires en 1984 permitió a Laverde ponerse en contacto con la productora argentina Eugenia Lettner y desarrollar después de múltiples viajes su tercer y último largometraje *Martín Fierro* (Laverde), con guion de Jorge Zuhair (León & León; Pedraza, 49–53).

Todos los títulos de Laverde fueron producidos usando *stop motion*, una de las técnicas con mayor desarrollo no solo en la época del maestro Laverde, sino con los herederos nacionales de su técnica con estudios de animación contemporáneos como Animaedro, Animado, Ecdysis Animation Studio y la Pájara Pinta, entre otros, donde quizás su «materialidad» es lo que le ha permitido ese impacto y notoriedad, en una relación muy directa con la «física» de la situación social nacional y las posibilidades que ofrece desde su plástica [imagen 7], tomando en sus temáticas visiones surrealistas, profundas y a veces bastante oscuras de la realidad, llevando al espectador a lugares cercanos a sus miedos más profundos, así como a zonas de su psique que lo conectan con temores, visiones de sí mismo y de los demás, al igual que con la realidad escabrosa que rodea la nación, pero con la que hay que luchar infatigablemente para poder salir adelante.

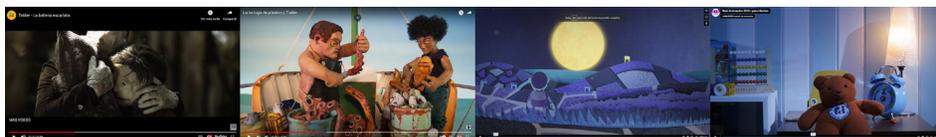


IMAGEN 7.

La ballena Escarlata, La tortuga de plástico, fragmento de *Cuentos de viejos*, reel Animaedro.

Tomado de <https://www.retinalatina.org/video/la-ballena-escarlata/>, https://www.youtube.com/watch?v=TPSo7ava3zo&ab_channel=RTVCPlay, <https://lapajarapinta.co/portafolio/victorino-y-la-luz-de-la-luna-cuentos-de-viejos/> y <https://vimeo.com/392770286>



IMAGEN 8.

Fotogramas de *El siguiente programa*, *Blanca y pura* y *Betty Toons*. Tomado de <https://cartelurbano.com/historias/el-siguiente-programa-animacion-colombia-santiago-moure-martin-de-francisco>

Durante la década de 1990, la inclusión de la tecnología digital en el panorama nacional y muchos otros factores condicionados de carácter social y económico cambiaron el camino de la producción de animación en Colombia. Los argentinos Hernán y Diego Zajec comenzaron su productora, Conexión Creativa, trabajando con software y buscando nuevas formas de producción. Consiguieron no solo trabajar en comerciales y publicidad, sino que también desarrollaron la icónica serie de televisión colombiana *El siguiente programa* (Gaira y Creativa), con lazos profundamente arraigados en los irreverentes *Beavis y Butt-Head* de MTV. Más tarde lograron otras producciones [imagen 8] como *Blanca y pura* (Creativa) y *Betty Toons* (Creativa) (Andrade y Pedraza). *El siguiente programa* se convirtió en un ícono popular de la crítica hacia la política y la farándula colombiana encarnados en los personajes de Santiago Moure y Martín de Francisco, reduciendo la calidad del trazo de manera intencionada, tanto por tiempos de producción como por identidad estética, siendo un elemento más de ironía mordaz en la apuesta narrativa que cuestionaba los «macondianos» ires y venires de la realidad colombiana. De ese mismo corte surge *Blanca y pura*, un juego de palabras alrededor del negocio de la cocaína y de la bonanza que eso crea, pero también del horror e inmundicia en la que viven quienes orbitan bajo su yugo.

Otro de los grandes animadores a nivel nacional es Carlos Smith, cuyo viaje está vinculado a un tiempo durante su estancia en Barcelona cuando se convirtió en profesor y coordinador académico del Máster en Animación de la Universidad Pompeu Fabra. Su trabajo en Barcelona fue visto en la producción de *Los hijos del agua* para el pabellón español en ExpoZaragoza'08 (Smith). En 2009 fundó Hierro Animación, una empresa con fuertes lazos con España, y realizó producciones como *Migrópolis*, una serie creada por Karolina Villarraga para televisión que contó con el apoyo de RTVC Señal Colombia. Más tarde, en colaboración con Laura Piaggio y Marcelo Dematei, produjo la serie animada *Cuento de viejos* (Dematei y Smith) y *Mostros afechantes* (Dematei), ambas también coproducidas y lanzadas por Señal Colombia [imagen 9]. Carlos Smith, en entrevista dentro de *Perpetuum Mobile II*, menciona:

Desde hace rato que yo tengo como una [...] metido en la cabeza de que la animación es una de las maneras más fuertes que uno tiene para agarrar a la realidad, o sea es un espejo muy poderoso la animación. Yo hago como una línea en lo

que hemos hecho, sobre quien es Smith para trabajar sobre la ciudad, y ocurrían las cosas al interior de la ciudad... como que todo el tiempo ha habido algo allí con la animación y el documental o con las acciones del gesto real que me gusta mucho, me gusta mucho esa posibilidad que tiene la animación como de atravesar un poquito lo real, hablar de lo real, pero desde un punto de vista que a veces es más objetivo que la realidad misma. Específicamente tengo como todo un trabajo que no he acabado de investigación sobre animación y lo horrible, lo llamo yo, que es cómo la animación puede hablar de las cosas más fuertes de la realidad humana, en nuestro caso del conflicto, de la guerra, de las mutilaciones, de todas estas cosas que puede hablar la animación, y yo tengo una teoría que es sobre lo que trabajo ,y es que cuando uno hace algo así en animación, algo tan fuerte, tan crudo en animación, supera un poco la barrera del asco que te echa para atrás y te hace cerrar los ojos y hace que la relación con el contenido sea más cerebral, está la emoción, pero la reacción no es física, y al no tener esa reacción física de rechazo, pienso que la animación permite que te entre un poquito el veneno más fuerte en la cabeza, y eso me parece que es una posibilidad que tiene la animación (Traslaviña et al.).

Desde la creación poética en el ámbito colombiano el dibujo caricaturesco, la exageración y la fantasía han sido otro de los ejes que han creado espacio, pero sobre todo desde los ámbitos más comerciales, alineándose con tendencias internacionales y funcionales en cuanto a líneas y manejos de producción. En estos sentidos no hay tanto una apropiación muy individual, sino que se obedece a cánones que permitan un impacto que pueda ser redituable incluso a nivel internacional.



IMAGEN 9.

Fotogramas *Migrópolis* y *Mostros afechantes*.
Tomado de <https://www.hierro.tv/>

El surgimiento de estudios teóricos y críticos de la animación colombiana

Además de las influencias externas, tanto con la inclusión de los procesos de trabajo en la animación, las formas de enseñar el fenómeno animado o el vínculo en los procesos de coproducción que impactan el desarrollo interno de la producción animada, es importante destacar el camino que ha tenido la producción académica en Colombia, tanto desde una perspectiva histórica como teórica. Investigadores de todo el país han trabajado en torno a múltiples temas, algunos técnicos, otros más teóricos, dando lugar a diferentes tipos de conocimientos que identifican el desarrollo teórico, historiográfico o crítico.

El primer documento desarrollado oficialmente en el país se tituló los *Cuadernos del Cine Colombiano n° 15* (León y León), y realiza una revisión biográfica en forma de entrevista con el director Fernando Laverde, denotando su experiencia al convertirse en uno de los principales exponentes de la producción animada colombiana. Laverde estableció un patrón especial para su contenido militante contra la interferencia extranjera, así como la defensa del medioambiente, además de ser quizás uno de los cineastas más prolíficos a nivel nacional.

Los otros documentos ubicados en la sección fundacional son *Las artes plásticas en el cine animado de Carlos Santa* (Vega Herrera), proyecto de grado que enfatiza en la concepción plástica y artística que tiene este realizador en particular y la forma en la que, a través del propio proceso creativo, genera conceptos y conocimiento vinculado a la esencia misma de la animación. El documental *Maestros de la animación en Colombia* (Andrade)⁴ e *Historia del cine de animación en Colombia (1926-2010)* (Andrade y Pedraza) son iniciativas planteadas por el realizador Óscar Andrade en una etapa de desarrollo que, impulsada por las becas del Ministerio de Cultura, permitieron desarrollar estos productos dentro del marco de investigación audiovisual. Son recopilaciones y entrevistas documentales que se convierten en las primeras compilaciones semiestructuradas de las producciones y animadores nacionales, en donde se generan trazabilidades, inquietudes del panorama del sector en su momento y se conciben como una primera manera de generar un acervo discursivo que pusiera de manifiesto el resurgimiento de la animación en el país.

El primer documento estructurado y publicado como investigación formal surge al interior de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y se llama *La animación en Colombia hasta finales de los años 80* (Arce et al.). En cierta medida, replantea los postulados presentados por Andrade en el 2008, y no solo se limita a hacer una recopilación

4 Si bien la datación del documental por Proimágenes Colombia lo ubica en el 2003, su caracterización parece estar mal datada pues la fecha de la investigación de la que se deriva se encuentra entre el 2008 y 2009. Este aspecto no puede ser corroborado por el mismo documental pues en los créditos nunca se encontró la fecha. Sin embargo, como la única referencia existente es el dato mencionado, se mantiene hasta que no se haga el proceso de corroboración. A pesar de esto, el documento no pierde su carácter fundacional.

cronológica y descriptiva de las producciones animadas desde principios del siglo xx, sino que contextualiza las condiciones sociopolíticas del país y cómo estas inciden en los procesos de realización del área de la animación. Es un documento que surge en el año 2013 y, si bien es posterior a otros textos, su marco de contenido es quizás el primer constructo riguroso de la producción animada durante todo el siglo xx, sentando las bases de las concepciones discursivas para el siglo xxi.

Este libro permite un desarrollo secundario, a manera de artículo en el 2014, que sintetiza los postulados principales de la investigación y las formas de abordaje que se dieron en el terreno de la indagación histórica. El artículo se inscribe dentro de los *Cuadernos de Cine Colombiano* (Cinemateca Distrital), con el título de «La animación colombiana durante el siglo xx : Una historia en Construcción» (Arce).

Más allá de los textos fundacionales de la animación colombiana, una mirada a la poética desde la reflexión

A partir de la revisión de la literatura extranjera sobre los sistemas tradicionales de producción de animación, se puede percibir que existe una brecha de conocimiento relacionada con la producción de animación en la realidad industrial y comercial en Colombia, y esto se refleja no solo en los documentos fundacionales antes mencionados, sino también en otros textos como: *Panorama de la industria de la animación en Colombia para nuevos realizadores* (Melo Morales), *Inicio y consolidación del campo de creación del cortometraje de animación en Colombia: Creación, producción, circulación y recepción de las obras de cortometraje animado de ficción en Colombia (1972 - 1992)* (Arce), y *Animación: Más allá de la técnica. La forma como carácter constitutivo de la narrativa* (Castrillón Ayerbe). Estos documentos presentan las condiciones, dificultades, metodologías y marcos para la producción de animación con los que un artista se encuentra en Colombia en el momento de crear un producto audiovisual animado a partir de la visión de un estudiante de pregrado o desde la perspectiva para la investigación dentro de la academia.

Por otro lado, en Colombia comenzó un interés por fenómenos que rodean la animación o interactúan con ella, como el sonido o el marco del dispositivo. En este sentido, existen los artículos «A manera de introducción: una mirada al pasado» (Santa); «Voces y susurros: sobre algunos usos narrativos del sonido en la animación colombiana» (Conde), y «Animación expandida y otras articulaciones contemporáneas» (Cogua) que retoman preguntas sobre los límites de la animación y como es a su vez un universo en expansión. Estos textos evidencian el carácter exploratorio de los realizadores colombianos en relación con la animación y su visión de una posible poética en dicho sentido.

Existen textos que se esfuerzan por contextualizar al lector, no solo sobre los orígenes históricos de la animación en un sentido amplio, sino en términos de la evolución y producción de animación en Colombia desde diferentes perspectivas como las

dificultades de producción, las políticas complejas, la comprensión social y el consumo de la animación, entre otras. En este campo se localizan los artículos: «Produciendo animación en Colombia. Fernando Laverde: valiente, terco y soñador» (Pedraza), y el «Inventario parcial del cine de animación colombiano» (Colmenares). Además, abordan en muchos casos análisis en torno a los resultados plásticos y estéticos, tanto como los procesos narrativos y contextuales de los productos creados en el entorno doméstico. Este tipo de análisis identifica, tangencialmente, aspectos poéticos como se abordan en este artículo, y cómo se conecta con los procesos de creación artística dentro de la producción de animación colombiana. Esto puede generar vínculos contextuales en relación con las formas plásticas de representación que identifican a este colectivo social en un momento diferente de la historia.

En una dirección más orientada hacia la reflexión teórica sobre la animación como componente fundamental de la cultura, y basados en las cualidades de la imagen vistas desde perspectivas antropológicas, semióticas, sociológicas y filosóficas, otros artículos incluyen «Las potencias de la imagen animada» (Durán) y «Las dinámicas plástico-mecánicas en la creación de personajes y acting para la generación de appeal» (Guzmán-Ramírez y Aristizábal-Gómez). Los textos incluyen teorías, postulados y dimensiones en relación con el fenómeno animado y su concepción.

Actores, actantes y asociaciones del proceso animado

Lo anteriormente discutido sobre el empoderamiento cultural, los resultados poéticos y los desarrollos de la creación artística entran en juego en los procesos que transforman la práctica de la animación en un sistema tecnológico, que implican sistemas artesanales y tecnológicos como los propuestos por Miguel Ángel Quintanilla (2-3). En otras palabras, el proceso de animación se entiende como un escenario para la interacción poética en el que una serie de objetos en sus atributos formales (posición, escala, textura, color y lógica física, por ejemplo) toman acción a través de la medición de diferentes grupos de herramientas técnicas (sistemas, mecanismos y estructuras de implementación) con la intención de «construir» las unidades estáticas que más tarde componen el artefacto audiovisual animado (Erick Patrick, cit. en Traslaviña et al, *Perpetuum Mobile I*).

Desde el punto de vista de Bruno Latour (*Reensamblar lo social* 215-216), estos objetos y herramientas se definen como actantes que establecen un proceso dialéctico con el actor con el fin de desarrollar un nuevo grupo de asociaciones, derivado de las acciones generadas entre los dos. Acciones como esta permiten que la idea narrativa del animador se exprese o interprete de acuerdo con las posibilidades plásticas que permite la técnica. Las acciones y relaciones entre actores y actantes son presentadas por Latour como «proposiciones». Para Latour, una «proposición» puede modificar sus propias condiciones de importancia y significado a través del proceso de interacción, viéndose

en este caso como entidades del fenómeno animado inscrito dentro de un marco tecnológico específico, este es el caso de elevar las tecnologías digitales dentro de diferentes técnicas de animación e inserción de nuevos materiales para el desarrollo de personajes, accesorios y entornos (Latour, *La esperanza de pandora* 169; Thomas y Buch 79-99).

Por lo tanto, se observa que en la elección que el animador tiene sobre las asociaciones y capacidades actantes que comienzan a surgir para reflejar su idea, tanto los objetos como las técnicas dan a la idea un nuevo significado. Sugieren rutas de acción que proponen una simetría e intercambio de roles entre actores y actantes. Estos «afectan directamente a la visión plástica del creador, debido a las posibilidades, limitaciones o negociaciones que surgen en el momento del acto creativo», como se menciona repetidamente en el documental *Perpetuum Mobile II - Procesos creativos* (Traslaviña et al.), y que determinan gran parte de la mirada de los animadores colombianos; miradas que tienen que ver con un sentido específico que se tiene de la realidad, de la sensibilidad frente a una historia, frente a una visión de mundo que ha sido truncado por muchos espectros de dolor y máscaras que modifican la percepción de lo que es lo verdadero, pero que no hace que dejen de luchar por llevar a sus coterráneos un poco de sentido de humanidad, tal como lo dice el director y animador Carlos Santa en entrevista personal:

La animación puede ser la manera de dejar pedazos de vida en una cinta. Es como lo más filosófico, la posibilidad de dejar un pequeño registro humano en una cinta, pero más técnicamente si es la intención, con la que estoy de acuerdo completamente, es la posibilidad de la dimensión del tiempo en las artes plásticas, es equivalente al uso de la perspectiva en el Renacimiento, es una dimensión adicional que encuentra la plástica que es la posibilidad del movimiento de los objetos, y no detener las imágenes, sino de detener la secuencia, es entender que las cosas en el mundo están concatenadas de alguna manera.

Estos procesos de intercambio de habilidades no surgen simultáneamente a través de un solo momento de inspiración poética. Las diferentes asociaciones que surgen en el sistema tecnológico son producto de vínculos entre prácticas creativas, enfoques experimentales, uso de técnicas y tecnologías mixtas, y adquisición de nuevos focos de producción, entre otros. Todo esto evoluciona como las fuentes de origen. Por lo tanto, estas fuentes se enmarcan en diferentes procesos culturales derivados de la relación entre un momento histórico específico y la realidad, conformado por un colectivo social y su espíritu (Herhuth 12; Montoya Santamaría 69-76; Sanín Santamaría 61). En el marco de la investigación de este artículo, los vínculos generados entre las personas dentro de una cultura y las situaciones de su contexto, se ve a través de campos que convergen simultáneamente, aportando nuevos elementos para la composición de un proceso creativo desde sus perspectivas (en el caso colombiano, las situaciones hablan de desigualdad social y económica, conflictos de guerra interno y brechas tecnológicas heredadas de cinco siglos de conquista extranjera); dichos campos son:

- ♦ **Cultura técnica y tecnológica:** en este caso, desde el desarrollo improvisado de tecnologías hasta la apropiación mixta de procesos foráneos es parte de la dinámica nacional, dándole cierto talante exploratorio a muchas de las producciones.
- ♦ **Arte:** nuevamente existe una suerte de tendencia a tratar de imitar desde el dibujo y la pintura muchos patrones eurocentristas o norteamericanos en mayor medida, sin embargo, la estética del *stop motion* parece tener sus propios patrones, sin que se caiga en los símiles de producciones extranjeras.
- ♦ **Ideologías, narrativas y mitos:** desde la mirada de realismo mágico hasta los mitos propios de la reivindicación social, la libertad popular, la paz y el respeto por la tierra son elementos importantes en la construcción de la poética colombiana principalmente.

Estos tres aspectos afectan directamente a la formación de artefactos que, como dice Klaus Krippendorff (17), mientras poseen vínculos explícitos con momentos pasados, son el resultado de su propia evolución histórica, y existen como vigorizadores del albedrío entre el *logos* colectivo prevaleciente y los individuos que pertenecen a él, que promueven nuevas fronteras del desarrollo social y cultural (Quintanilla 45; Sanín Santamaría, 61).

Artefactura, un escenario para entender los procesos animados

Desde la cultura técnica y tecnológica, se está entendiendo la dinámica de la construcción cultural en un sentido tanto convergente como divergente, hasta el punto de que las personas pueden llegar a buscar la solución de sus propios problemas a través de sistemas artificiales (Montoya Santamaría 69-76; Quintanilla 6; Thomas y Buch 101-145). Esta forma de negociación influye en la producción de artefactos tecnológicos que permiten al animador intervenir en el flujo de producción animado, desde la concepción hasta la proyección audiovisual. Los artefactos tecnológicos, por lo tanto, dan cuenta de los diálogos sociales generados por múltiples partes colectivas, que, para su consenso, validan la existencia de una técnica o tecnología, teniendo en cuenta la relevancia estructural, funcional y comunicativa (Latour, *La esperanza de pandora*; Quintanilla; Sanín Santamaría).

Con estas percepciones de validación social sobre la animación como sistema tecnológico en mente, y debido a un aumento del sector profesional, mercados y consumidores en el área audiovisual, en Colombia se detecta una preocupación por la construcción de propuestas que permitan la comprensión del fenómeno animado.

Sin embargo, su comprensión se logra desde un enfoque en que se une lo técnico y el análisis de este aspecto, en relación con la imagen animada y sus diversas expresiones contemporáneas. Este es el caso en el texto *Diseño de animación: Análisis de la animación en nuevos medios de comunicación desde la perspectiva del diseño* (Agredo Ramos), que más tarde se ve resumido en un capítulo de un libro a manera de divulgación del proyecto que toma una mirada evaluativa a la producción de animación interactiva en Internet, y busca relacionar el fenómeno animado con otras corrientes comunicativas y tecnológicas presentes a nivel internacional.

A nivel nacional también existe un documento con énfasis concreto en el desarrollo del sector de la animación industrial colombiana llamado *Guía de buenas prácticas de calidad internacional para la industria de animación Digital identificadas y documentadas como referente para la empresa colombiana* (Vivelab Manizales). El documento basa su construcción en la revisión de los sistemas de producción existentes en los flujos de producción y en las posibles rutas para la formación de una industria de animación en Colombia. En este sentido, se desarrollan los textos de Jesús Alejandro Guzmán Ramírez llamados «El flujo de trabajo como relato de la producción animada colombiana» y «Una metodología para la creación de personajes desde el diseño de concepto», en los que se detalla una preocupación más relacionada con las particularidades operativas en relación con las condiciones en las que se desarrollan las producciones animadas colombianas y cómo finalmente afectan las propuestas plásticas y técnicas en Colombia.

Desde una perspectiva menos tecnológica, en el campo del arte, los nuevos resultados plásticos dentro del audiovisual animado surgen permanentemente en forma de artefactos estéticos, siendo la aportación expresiva, que corresponde a la evidencia de un colectivo para mostrar la forma en que uno se siente y se representa a sí mismo. Las diversas soluciones artísticas vistas a través de los artefactos estéticos anteriormente mencionados pueden ser reinterpretadas, mezcladas o segmentadas de acuerdo con el momento histórico y los requisitos de existencia que estas soluciones imponen al estilo del artista. Esta solución al mismo tiempo debe interactuar con diferentes artefactos tecnológicos para encontrar una forma adecuada de representación, como en el caso de la aclamada película *Loving Vincent* de Dorota Kobiela y Hugh Welchman.

En el caso del campo de las ideologías, las narrativas y los mitos, los artefactos emergen principalmente de carácter semántico. Los artefactos semánticos son una fuente de construcciones culturales que surgen de las narrativas, historias y los orígenes de un colectivo, resultado de las interacciones entre miembros de estas o diferentes culturas, pero que construyen los contenidos con los que un colectivo evoluciona y se reconstruye, como sucede en el caso de la *Banshee* europea, que en Sudamérica muta al mito mestizo de la *Llorona*, que ya ha sido motivo de guiones para la televisión y la animación. Este contenido se convierte en el marco discursivo de la información cultural, nutriendo los procesos literarios y de escritura que conforman la producción animada en las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática de los artefactos comunicativos (Sanín Santamaría 20-23).

Una vez que el animador interactúa con todos los tipos de artefactos mencionados, a través de los actores involucrados en el sistema de animación tecnológica, es posible ver la interacción entre actores (personas) y actantes (objetos) más simétricamente a través de la figura de agentes humanos y no humanos. Esto es posible porque ambos tipos de agentes se convierten en componentes fundamentales del colectivo social, cumpliendo una tarea como modificadores y creadores de efectos culturales, negociando relaciones de influencia entre ellos y hacia el colectivo (Cholodenko, «Animation (Theory)» 9; Herhuth 15; Latour, *Reensamblar lo social* 81-135; 137-258).

Este doble significado material-etéreo, que surge en la estrecha relación entre el componente no humano creado con los individuos con los que interactúa, y que involucra los tres campos antes mencionados (cultura técnica y tecnológica; arte; e ideologías, narrativas y mitos), consiste en el concepto *factiche* (Latour, *La esperanza de pandora* 319-331). Esto significa que los individuos que pertenecen a un colectivo no solo asumen la funcionalidad de un objeto, sino que también atribuyen a su existencia elementos personales o eminentemente emocionales, incluso en un sentido a veces mágico.

En el caso colombiano, la tradición latinoamericana relaciona constantemente mitos, supersticiones y procesos pragmáticos a diario, influyendo en casi todos los aspectos de la vida cotidiana. En este sentido, los procesos de construcción narrativa son muy importantes en la generación de la idea de cohesión dentro de los colectivos de esta región, facilitando la ficción y construcción del mundo narrativo como una forma de representación que complementa o valida *factichizaciones* en una vida cotidiana [figura 1].

La artefactura, entonces, es un escenario en el que la animación se inscribe dentro del concepto de diseño de movimiento, que es un proceso que debe planificarse, deconstruirse y reinterpretarse para responder a una intención simbólica, icónica, narrativa, creativa y testimonial específica (Durán 37-44) conformada en la construcción preexpresiva fragmentada de cada acción (Sierra Monsalve 184), pero que conduce en sí misma a una imagen en movimiento que puede ser difícil de medir como un elemento animado aislado. Una vez compilado, sin embargo, se ajusta al producto del proceso de movimiento que fue diseñado a partir de la economía del movimiento, ritmo, equilibrio y precisión, mencionado por Picon-Vallin (Sierra Monsalve 82) en los pasos previos a la visualización.

El concepto de la artefactura surge como una manera de dar forma a las interacciones y componentes del proceso de creación en torno a una pieza animada y la relación subyacente que existe entre ella y el público que la observa. En esta medida, este concepto que se presenta se aleja de la idea «formulística» de un flujo de trabajo y se centra en las relaciones y actores que surgen dentro del proceso creativo.

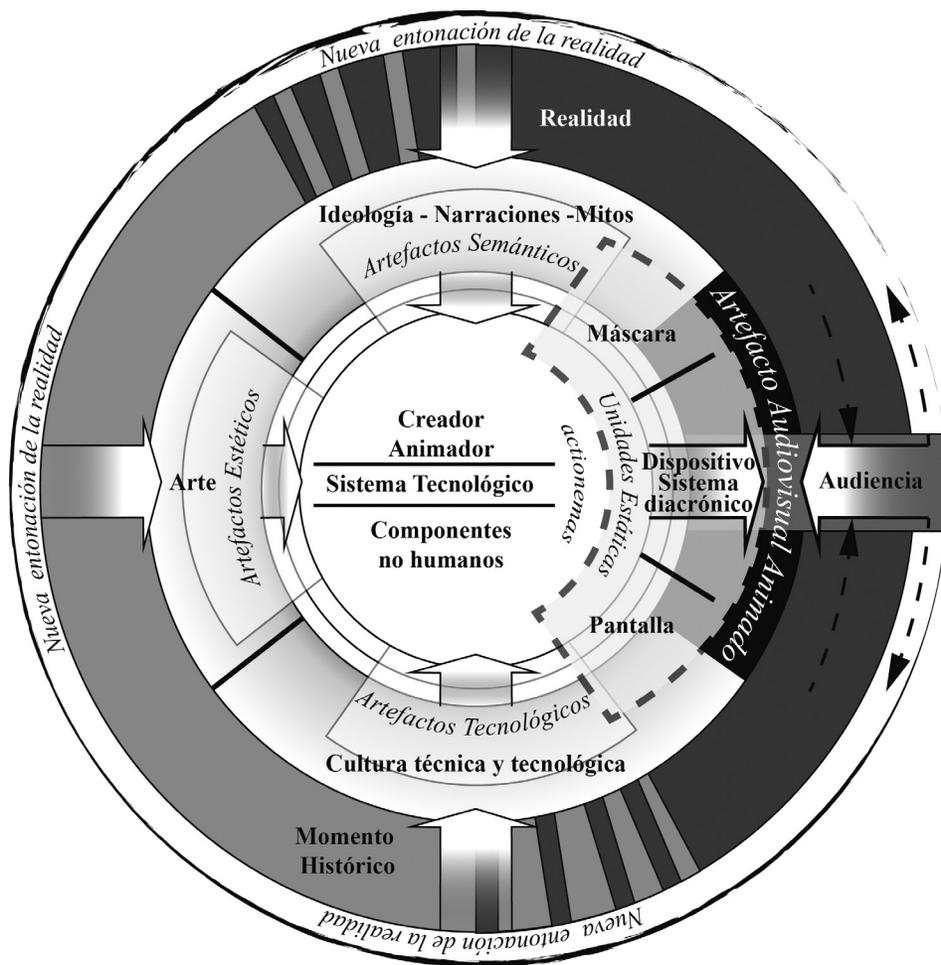


FIGURA 1.
El proceso de artefactura en la animación (2018).
Gráfico desarrollado por el autor.

Para la animación, visto como un sistema para la creación de imagen en movimiento, la artefactura es de valor directo como propuesta en la medida en que los componentes no humanos, que poseen una materialidad en el momento de la creación, así como en el origen cultural del que emergen, interactúan de manera directa con los creadores como insumos y fuente de inspiración a su vez. En la artefactura, el uso de sistemas tecnológicos en el acto de animación tiene como objetivo superar el hecho mecánico, y emergen las proyecciones pertenecientes a la cultura que el animador utiliza desde un momento histórico determinado.

La artefactura en el caso colombiano

Considerar la posición anterior supera la concepción mecánica de la práctica, y enfocarse en el acto de hacer y cómo esto identifica a un colectivo (algo claramente enfatizado en el panorama interno, y en contraste, aparentemente ausente de las propuestas teóricas independientes de los investigadores colombianos) es el fuerte énfasis sobre los procesos sociales crítico-reflexivos, lo que representa finalmente la realidad doméstica a través de la animación que quizás no es tan evidente en otras latitudes, y que para el caso colombiano es casi una norma en la mayoría del contenido creado, donde la excepción es el material desligado de dichas realidades y que se dedica a una ficcionalización fantástica destinada al simple entretenimiento. Los artículos relacionados en esta sección: «Una aproximación “violentológica” a la animación colombiana reciente» (Sosa 2014), «Animación colombiana clasificada (PG-13)» (Ríos Arce) y «Animación hecha por mujeres. Un territorio en construcción» (Traslaviña y Rojas), son textos que discuten temas que no solo conciernen a investigadores, sino también múltiples esferas sociales y políticas en Colombia.

En estos textos se pueden encontrar destacados trabajos relacionados sobre exponentes reconocidos de la animación colombiana como María Arteaga con su cortometraje animado *Corte eléctrico*, inscrito en la categoría de suspenso, que presenta la extraña cadena de acontecimientos que rodean la desaparición de una estrella pop a manos de un asesino cuya fachada es un salón de peluquería. Jairo Carrillo y Óscar Andrade con el cortometraje que más tarde se convertiría en el largometraje *Pequeñas voces*, una producción documental animada que recrea las historias de los niños sobrevivientes del conflicto armado colombiano y su proceso para lograr la nueva vida que deben emprender. Y, por último, Carlos Santa con sus memorables *Los extraños presagios de León Prozak* [imagen 10], una pieza surrealista de animación de autor que cuestiona las metanarrativas que componen la sociedad actual, que compra la conciencia de los individuos y corta sus sueños y posibilidades de creer en la magia.



IMAGEN 10.

Fotogramas *Corte eléctrico*, *Pequeñas voces* y *Los extraños presagios de León Prozak*. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=XwOtMvxFyZs> <https://www.tiempodecine.co/web/pesadillas-infantiles/>, y <https://www.retinalatina.org/video/los-extranos-presagios-de-leon-prozak/>

Estos tres productos audiovisuales cuentan historias relacionadas con la violencia y la desaparición de tres propuestas plásticas y técnicas totalmente diferentes «en una alegoría a este fenómeno de la realidad histórica colombiana. Cabe señalar que, en los tres casos, los desaparecidos siguen desaparecidos al final de la historia» (Sosa 107).

También se abordan referencias fuertes a las desigualdades sociales presentadas por Fernando Laverde, pero en un formato relacionado con una audiencia infantil, a pesar de tener un contenido militante con un punto de vista socialista y una fuerte tendencia a la crítica política. Desde una perspectiva más artística, las imposiciones de los contextos urbanos y culturales de una sociedad exigente y de una visión humana oscura se retratan de nuevo a través de los ojos de Carlos Santa con sus obras *La selva oscura* y *El pasajero de la Noche* (Santa y García Matamoros)[imagen 11]; siendo un perfil técnico experimental, otra de las grandes fuentes de desarrollo estético y técnico de la animación colombiana, cuando se trata de animación propia y no de desarrollo maquilado para terceros, evidenciando una tendencia a salirse de patrones comerciales, *mainstream* o de plataformas corporativas, lo que ha limitado la exposición y divulgación del ya de por sí maltrecho mercado de la animación nacional. Otras y otros cineastas representativos de la lista con un trabajo que puede ser ubicado en este espectro son, por ejemplo, Juan Camilo González, Carlos Osuna, Andrés Barrientos, María Paulina Ponce, Adriana Copete, Juan Manuel Acuña y Sergio Mejía.

Por último, los tres resultados audiovisuales de la investigación «Animación como medio de creación para las artes visuales», denominado *Perpetuum Mobile I - Espacio y tiempo*, *Perpetuum Mobile II - Procesos creativos* y *Perpetuum Mobile III - Tecnología y creación* (Traslaviña et al.) se encuentran en esta misma categoría. Estos buscan evidenciar desde el punto de vista de diferentes directores y creadores conceptos fundamentales en la animación, cruzando percepciones y experiencias en el contexto particular de cada entrevistado.



IMAGEN 11.

Fotogramas *La selva oscura* y *El pasajero de la noche*. Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=1Cc4CrHUX6A&ab_channel=MoebiusAnimaci%C3%B3n, y <https://www.cinecorto.co/el-pasajero-de-la-noche/>

Con esta visión sobre la relevancia del acto de creación para el artista, y la reflexión creadora de este múltiple espectro de resultados de técnicas, artefactos audiovisuales y contenidos, en animación el animador como artista muere en su estado anterior, donde su creación no había generado una respuesta cultural. Una vez expuesta la creación ante los espectadores renuncia a su realidad, así el animador emerge como un nuevo individuo a través de su creación (relación ser-objeto temporal), y se convierte en un tema diferente que evolucionó dentro del proceso de creación de todas las partes de la producción animada (Montoya Santamaría 69-76; Sanín Santamaría 61), una vez que las unidades estáticas son vistas como una imagen en movimiento por el público para el que está destinada. Esta imagen en movimiento es el artefacto audiovisual que ha extraído elementos de su creador, recibiendo la delegación de transmitir la esencia del animador que se revela a través de la máscara-pantalla que es el dispositivo diacrónico. Esto permite al público verse reflejado y expuesto en su propia entonación, donde el movimiento ofrece la verosimilitud necesaria para que el artificio de «la ilusión de movimiento» se deje a un lado, y para apropiarse del artefacto audiovisual como representativo de su propia realidad (Pikkov 114).⁵

Conclusiones

A partir del análisis de las referencias teóricas y la revisión del estado del arte, se puede observar que el campo de la animación en Colombia presenta una línea creciente de desarrollo de reflexión teórica. Así es como se ha realizado una recopilación bibliográfica y documental para abordar la construcción histórica, teórica y crítica del fenómeno animado, evidenciando que una posible idea de poética enmarcada dentro de la investigación del problema, los temas y los contextos que hay dentro de él está empezando a consolidarse dentro de la animación colombiana. Sin embargo, también se observa que los factores políticos, económicos y sociales hacen difícil establecer de manera determinada una industria animada en el país.

Aunque forma parte de un marco temporal que se define a partir de 2010, no se puede ignorar la formación investigadora que se ha desarrollado previamente en el contexto nacional. Se puede determinar en primera instancia que la mayor parte de la investigación en el campo de la animación en Colombia ha carecido, en términos generales, de fuentes rigurosas de desarrollo en el campo en la mayor parte de la producción en el siglo xx, siendo de interés solo en las últimas dos décadas del periodo.

5 En el caso colombiano, hay una serie de fuentes que son muestras del concepto de artefactura, ya que hay una postura de producción, reflexión y estética con respecto a la concepción de la animación. Es así como, desde el punto de vista académico, la Universidad Nacional de Colombia, en su programa de Especialización en Animación, logra este propósito en cuanto a la caracterización, debido a su cercanía al cine. La Universidad Javeriana imagina el acercamiento a la animación de las artes a través de su certificado en animación experimental. En el caso de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la propuesta se arraiga en el proceso de diseño, a través de su programa de Realización en Animación. Del mismo modo, es Carlos Santa quien, a través de su proceso de producción, no solo genera un producto audiovisual con una plástica muy personal, sino que también refleja, durante el propio proceso, el significado que esto tendrá para el público (Andrade, *Loop*; Vega Herrera).

Durante los años 1990 y 2010 se localizan tímidos bocetos de la construcción teórica o crítica de la animación, que más tarde se recogen de una manera más concentrada a partir de 2010, al mismo tiempo que las políticas estatales declaradas a favor de promover el campo de la animación.

Lo anterior muestra que Colombia está en proceso de entender formas animadas desde los puntos de vista plástico, político, económico, tecnológico y discursivo, visualizando e identificando los productos en el área animada para estructurar un sentido particular de nación a través de diversos métodos de «hacer movimiento». Asimismo, la mediación entre las necesidades sociales y las contribuciones, que un sector como la animación genera para el crecimiento económico de un país, se percibe sin abandonar la capacidad de cuestionar la realidad colectiva, y evitando dar paso, cuando sea posible, a agentes específicos con intenciones contrarias a intereses comunes. Y esto, especialmente, en un momento tan crítico, tanto a nivel social como político, en Colombia.

Es así que hablar de una poética de la animación consolidada es complejo, pues si bien hay indicadores de propuesta estilísticas, ideológicas y hasta tecnológicas, aún persisten numerosas tensiones, diferencias, influencias y fuerzas que, aunque se han ido depurando, permiten vislumbrar una incipiente identidad general, incluso en las propuestas más comerciales o aquellas orientadas al desarrollo maquilado para el exterior. Esta identidad lucha por consolidarse y transformar al sector, pasando de un estado de crecimiento a establecerse como una industria capaz de conformar un espacio de exploración no solo técnica o laboral, sino también conceptual y profundamente identitaria.

Referencias

- Agredo Ramos, A. F. *Diseño de animación: Análisis de la animación en nuevos medios de comunicación desde la perspectiva del diseño*. Universidad de Caldas, 2010.
- Agudelo, J. M., P. Massonat y M. de Massonat. *Tolimenses Go West*, 1980.
- Andrade, Ó. *Cine colombiano: Maestros de la animación en Colombia | Proimágenes Colombia*. Proimágenes Colombia, 2003. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=427
- . *Loop. Entrevista exclusiva Gordo, Calvo y Bajito*. Loop, 2012. https://www.loop.la/noticia.php?noticia_id=123
- Andrade, Ó. y J. M. Pedraza. «Historia del cine de animación en Colombia (1926-2008)». *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 16, 2008, pp. 149-159. Doi: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.2246>
- Arce, R. *Inicio y consolidación del campo de creación del cortometraje de animación en Colombia: Creación, producción, circulación y recepción de las obras de cortometraje animado de ficción en Colombia (1972 - 1992)*. Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2012.

- —. «La animación colombiana durante el siglo xx: una historia en construcción». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 21-34. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>
- Arce, R., C. Sánchez y Ó Velásquez. *La animación en Colombia hasta finales de los años 80*, editado por Andrés Londoño Londoño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2013. <https://www.utadeo.edu.co/es/publicacion/libro/publicaciones/235/la-animacion-en-colombia-hasta-finales-de-los-anos-80>
- Arteaga, M. *Corte Eléctrico*, 2008. <http://www.cinecorto.co/corte-electrico-2/>
- Bendazzi, G. *Defining Animation - A Proposal*. Festival of Film Animation Olomouc, 2007. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.1201/9781003098973-4/defining-animation-giannalberto-bendazzi>
- Brigante, A. M. «La teoría de la acción poética de Paul Valéry». *Pensamiento*, vol. 68, n° 256, 2012, pp. 273-286.
- Carrillo, J. y Ó. Andrade. *Pequeñas Voces*. Cinecolor S. A., 2011. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1913
- Castrillón Ayerbe, M. J. *Animación: más allá de la técnica. La forma como carácter constitutiva de la narrativa*. Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Chignoli, W. y Simón Feldman. *Caraballo mató un gallo*, 1976.
- Cholodenko, A. «Animation (Theory) as the Poematic: A Reply to the Cognitivists». *Animation Studies*, vol. 4, 2009, pp. 1-16. <http://journal.animationstudies.org/wp-content/uploads/2009/02/ASVol4Art1ACholodenko.pdf>
- —. «(The) Death (of) the Animator, or: The Felicity of Felix - Part II: A Difficulty in the Path of Animation Studies». *Animation Studies*, vol. 2, parte II, 2007, pp. 9-16.
- Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales - Idartes. *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia : una historia en movimiento*, n° 20, 2014, p. 180. Cinemateca Distrital de Bogotá. http://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/Cuaderno_No_20_Animacion.pdf
- Cogua, C. «Animación expandida y otras articulaciones contemporáneas». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, 113-122. http://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/Cuaderno_No_20_Animacion.pdf
- Cogua, C., Ó. Andrade, C. E. Smith Róvira, J. M. Pedraza, P. A. Zuluaga, R. Arce, M. Durán, J. A. Conde, F. D. Ríos Arce, C. A. Manrique Clavijo y C. Santa. *Estudios sobre animación en Colombia - Acrobacias en la línea de tiempo*, editado por C. Cogua, 1ª ed. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Colmenares, J. «Inventario parcial de cine de animación colombiano». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 136-173. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>

- Conde, J. A. «Voces y susurros: sobre algunos usos narrativos del sonido en la animación colombiana». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 87-102. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>
- Creativa, C. *Betty Toons*. RCN T.V., 2002.
- . *Blanca y pura*. RCN T.V., 1999.
- Dematei, M. *Mostros afechantes*. Señal Colombia, 2017.
- Dematei, M. y C. Smith. *Cuentos de Viejos*. Señal Colombia, 2012.
- Dilthey, W. *Poética. La imaginación del poeta - las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, 1ª ed. Editorial Losada, 2007.
- Durán, M. «Las potencias de la imagen animada». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n°20, 2014, pp. 35-45. <http://www.cinematecadistrital.gov.co/node/256>
- Folman, A. *Vals con Bashir*. Sony Pictures, 2008.
- Gaira y C. Creativa. *El siguiente programa*. Cenpro TV, 1997.
- Guzmán-Ramírez, J. A. *Diseño de movimiento: la práctica de animación como generadora de conocimiento*. Editorial EAFIT, 2023.
- . «El flujo de trabajo como relato de la producción animada colombiana». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 73-86. http://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/Cuaderno_No_20_Animacion.pdf
- . «Una metodología para la creación de personajes desde el diseño de concepto. A Methodology for Creating Characters from Concept Design». *Iconofacto*, vol. 12, n° 18, 2016, pp. 96-117. <http://hdl.handle.net/20.500.11912/7508>. <https://doi.org/10.18566/iconofac.v12n18.a06>
- Guzmán-Ramírez, J. A. y D. Aristizábal-Gómez. «Las dinámicas plástico-mecánicas en la creación de personajes y acting para la generación de appeal». *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 30, n° 2, 2018, pp. 395-414. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57382>
- . «Documentary Animation, State of the Art of a Colombian Audiovisual Commitment». *Kepes*, vol. 19, n° 26, 2022, pp. 409-436. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.13>
- Herhuth, E. «The Politics of Animation and the Animation of Politics». *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 11, n° 1, 2016, pp. 4-22. <https://doi.org/10.1177/1746847715624581>
- Kobiela, D. y H. Welchman. *Loving Vincent*, 2017.
- Krippendorff, K. «An Exploration of Artificiality». *Artifact*, vol. 1, n° 2, 2007, pp. 17-22. <https://doi.org/10.1080/17493460600610848>
- Latour, B. *La esperanza de pandora - Ensayos sobre la realidad de los Estudios de la Ciencia*, 1ª ed. Editorial Gedisa, 2001.

- —. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*, 1ª ed. Ediciones Manantial, 2008.
- Laverde, F. (1983). *Cristóbal Colón*. Zona A Ltda., 1983.
- —. *En el país de Bellaflor*. 1972.
- —. *La pobre viejecita*. 1978.
- —. *Martín Fierro*. Zona A Ltda., 1989.
- —. *Pepitas Rojas*. 1979.
- León, A. y León, W. No. 15 *Fernando Laverde. Cuadernos de Cine Colombiano | Cinemateca Distrital*. Cinemateca Distrital, feb. 1985. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-15-fernando-laverde>
- Macián, F. *El mago de los sueños*, 1966.
- Martínez Velasco, A. *Garras de oro*. Cali Films, 1926.
- Massonat, M. de. *Canto a la victoria*, 1987.
- —. *Emmanuela no tiene quien le escriba*. Menqueteba Producciones, 1981.
- Massonat, M. de y P. Massonat. *Donde hay payasos*, 1983.
- Melo Morales, J. B. *Panorama de la industria de la animación en Colombia para nuevos realizadores*. Pontificia Universidad Javeriana, 2010. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5439/tesis437.pdf?sequence=1>
- Montoya Santamaría, J. W. (2011). «Tecnociencia y racionalidad en el mundo contemporáneo». *Trilogía - Revista Ciencia, Tecnología y Sociedad*, n° 4, 2011, pp. 69-76.
- Pedraza, J. M. (2014). «Produciendo animación en Colombia. Fernando Laverde: valiente, terco y soñador». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 47-57. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>
- Pikkov, Ü. *Animasophy. Theoretical Writings on the Animated Film*, editado por Richard Adang, 1ª ed. Estonian Academy of Arts, Department of Animation, 2010. https://www.academia.edu/1125873/Animasophy_Theoretical_writings_on_the_animated_film?auto=download
- Quintanilla, M. Á. «Técnica y cultura». *Teorema*, vol. 17, n° 3, 1998, pp. 49-69. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4253305>
- Ríos Arce, F. D. (2014). «Animación colombiana clasificada (PG-13)». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 123-135.
- Sanín Santamaría, J. D. *Estéticas del consumo. Configuraciones de la cultura material*, 2006.
- Santa, C. «A manera de introducción. Una mirada al pasado». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 9-20. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>
- —. *La selva oscura*, 1994. <http://moebiusanimacion.com/videos/142-selva/>

- —. *Los extraños presagios de León Prozak*, 2010. <https://vimeo.com/59801192>
- Santa, C. y M. García Matamoros. *El pasajero de la noche*. Zona A Ltda., 1988. <https://vimeo.com/214589623>
- Satrapi, M. y V. Paronnaud. *Persépolis*. Sony Pictures, 2008. <http://www.sonypictures.com/movies/persepolis/>
- Sierra Monsalve, S. H. *Acciones Corporales Dinámicas. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el Principio de Alteración del Equilibrio*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Smith, C. *Los hijos del agua*. Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (SEEI), 2008.
- Sosa, D. H. «Una aproximación “violentológica” a la animación colombiana reciente». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 103-112. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>
- Thomas, H. y A. Buch, A. *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*, 1ª ed. Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2013.
- Traslaviña, C y B. Rojas. «Animación hecha por mujeres. Un territorio en construcción». *Cuadernos de Cine Colombiano n° 20. Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, n° 20, 2014, pp. 59-72.
- Traslaviña, C., M. Durán y G. A. Martínez. *Perpetuum Mobile I - Espacio y tiempo*. Catálogo de Obras Artísticas Pontificia Universidad Javeriana, 2013. <http://catalogodeobras.javeriana.edu.co/catalogodeobras/items/show/76>
- Traslaviña, C., M. Durán y G. A. Martínez. *Perpetuum Mobile II - Procesos creativos*. Catálogo de Obras Artísticas Pontificia Universidad Javeriana, 2015. <http://catalogodeobras.javeriana.edu.co/catalogodeobras/items/show/76>
- Traslaviña, C., M. Durán y G. A. Martínez. *Perpetuum Mobile III - Tecnología y creación*. Catálogo de Obras Artísticas Pontificia Universidad Javeriana, 2015. <http://catalogodeobras.javeriana.edu.co/catalogodeobras/items/show/77>
- Universidad Jorge Tadeo Lozano. *Documento maestro para registro calificado realización en animación*, 2016.
- Valéry, P. *Teoría poética y estética*. Visor Distribuciones, 1990.
- Vara, R. *Mortadelo y Filemón: El armario del tiempo*. Estudios Vara, 1971.
- Vega Herrera, V. M. (1993). *Las artes plásticas en el cine animado de Carlos Santa*. Universidad de la Sabana, 1993.
- Villarraga, K. *Migrópolis*. RTVC, 2011.
- Vivelab Manizales. *Guía de buenas prácticas de calidad internacional para la industria de animación digital. identificadas y documentadas como referente para la empresa colombiana*, vol. 1, 2014. <https://otdi.radcolombia.org/node/9156>
- Voloshinov, V. «La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica». *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, editado por M. Bajtín. Anthropos Editorial del Hombre, 1997, pp. 106-137.

Repensar la politización del arte. Hacia una lectura de la destitución sensorial en el cine de Paz Encina y Raúl Ruiz

Rethink the Politicization of Art. Towards a Reading of Sensory
Deposing in the Cinema of Paz Encina and Raúl Ruiz

Alexis Palomino
Profesor instructor del Departamento
de Filosofía
Universidad Metropolitana de Ciencias
de la Educación
alexis.palomino17@gmail.com

Matías Sánchez
Profesor asociado del Departamento
de Filosofía
Universidad Metropolitana de Ciencias
de la Educación
sanchezponcematias@gmail.com

Enviado: 8 noviembre 2022 | **Aceptado:** 25 julio 2024

Resumen

A la luz del trabajo cinematográfico de Paz Encina y Raúl Ruiz, este artículo problematiza algunas lecturas del concepto benjaminiano de politización del arte, prestando especial atención a la capacidad del cine para producir una destitución sensorial. El problema de la politización del arte se piensa desde el rol del arte en la política: como un dispositivo que resiste la narcosis sensorial impuesta por políticas posdictatoriales estetizantes del Cono Sur. A través de un análisis comparado de lectores contemporáneos de la obra de Walter Benjamin y de una reconsideración de la influencia de Marx en este contexto, el artículo destaca la relevancia de una concepción «politizada del arte», en conexión con una comprensión de las imágenes que modifica nuestra experiencia perceptivo-sensorial como elemento clave de nuestra noción histórica.

Palabras clave: Destitución, politización del arte, estetización de la política, cine, imagen.

Abstract

Considering the cinematic work of Paz Encina and Raúl Ruiz, this article problematizes certain readings of Benjamin's concept of the politicization of art, focusing on cinema's potential to produce a sensory deposing. The politicization of art is reconsidered through the role of art in politics: as a device resisting the sensory narcosis imposed by post-dictatorial aestheticizing policies in the Southern Cone. Through a comparative analysis of contemporary readers of Benjamin and a reconsideration of Marx's influence, the article emphasizes the relevance of a «politicized conception of art», linked to a way of understanding images that seeks to alter our perceptual-sensory experience, shaping our historical notion.

Keywords: Deposing, politicization of art, aestheticization of politics, cinema, image.

Introducción

En el año 2005 Peter Fenves, filósofo estadounidense especialista en el trabajo de Walter Benjamin, escribió un breve ensayo en donde problematiza el inquietante cierre del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. A la pregunta: «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?» (75), Fenves responde que no es posible pensar una *politización del arte* en la medida en que tanto la *estetización de la política* como la *politización del arte* compartirían un núcleo común. Esto haría imposible la distinción sostenida por Benjamin al final de su mencionado ensayo. En relación con este marco, el presente trabajo se piensa como una posible respuesta que busca problematizar lo sostenido por Fenves, para dar cuenta de que –y sobre todo a partir de ciertos trabajos elaborados desde una escena latinoamericana– es posible pensar una deriva del arte que cumple con los requerimientos de lo que podríamos pensar como un devenir *politizado* de la práctica artística. Por esto es que, en las siguientes páginas, buscaremos repensar el problema de la *politización del arte* a la luz de ciertos modos de comprender el papel que juega el arte en la política, en tanto que dispositivo de resistencia a cierta narcosis sensorial que viene de la mano con las políticas *estetizantes* posdictatoriales en el cono sur.

Dos momentos serán fundamentales en este escrito. En primer lugar, intentaremos rebatir la afirmación de Fenves llevando a cabo una relectura del ensayo de Benjamin desde su relación con Marx. Proponemos abordar el vínculo entre arte y política teniendo en consideración una determinada forma de comprensión del comunismo: aquella sostenida por Marx en los *Manuscritos de 1844*, donde es posible encontrar un interesante análisis de la composición histórica de los sentidos que articulan el cuerpo, y su administración por el capital en cuanto máquina alienante. Por esto, para entender la complejidad de la afirmación benjaminiana de una *politización del arte* habría primero que tematizar qué entendemos por comunismo y cómo este se relacionaría con una resistencia, crítica, interrupción o destitución de una *estetización* política que se presenta siempre en resonancia con el proceso de alienación sensorial del capital.

Como segundo momento de este escrito, analizaremos el problema de la *politización del arte* como dispositivo de resistencia sensorio-perceptivo. Esto, a partir de la consideración de dos formas de concepción de la imagen cinematográfica; ambas estrechamente ligadas al proceso de rescate histórico de testimonios frente a la hegemonía *estetizante* de los procesos posdictatoriales en América Latina. Nos serviremos de algunas obras de Paz Encina y Raúl Ruiz. Desde su singularidad, ambos trabajos cinematográficos nos invitan a repensar, desde una operación sensorial de la imagen, la producción de un cine testimonial que problematiza la composición de la memoria histórica. En este sentido, tanto Encina como Ruiz buscan alterar el modo habitual de percepción de acontecimientos históricos. Sostenemos que el trabajo con la imagen que ambos llevan a cabo se confronta con la política *estetizante* que cierto *establishment* posdictatorial establece con la historia. Un aletargamiento que viene a ser interrumpido

por una *politización del arte* en cuanto *politización de la imagen* y, por ende, una *politización del cine* que abre las puertas al rescate de una nueva forma de pensar la historia, a contrapelo de los modelos oficiales, al mismo tiempo que nos invita a pensar nuevas formas de comprender la relación entre imagen y política, cuestionando los modelos clásicos en los que esta relación ha tenido lugar.

Repensar la *politización del arte*

Politización del arte, politización de los sentidos

El mencionado escrito de Peter Fenves formula explícitamente dos preguntas a partir de las cuales, nos parece, es posible elaborar su crítica. Por una parte, la interrogante sostenida en el título mismo del texto: «¿existe una respuesta a la estetización de la política?». Y, por otra, aquella que en el primer párrafo del escrito parece repetir la primera, pero modificándola sutilmente: «¿existe una solución para la estetización de la política?» (75). Nos parece que aquí la cuestión del ensayo se abre de distintas formas. Por un lado, y como respuesta a esta segunda pregunta, el texto responde que no: no hay una *solución* a la estetización de la política. Hasta aquí seguimos a Fenves. Pero nos parece que la respuesta a la primera pregunta debe ser reformulada. El asunto se juega en el artículo «una» respuesta. Por esto Fenves sostiene:

En el caso del ensayo de Benjamin, tales reflexiones significarían algo así: toda respuesta definitiva a la estetización de la política confunde la tarea con un problema que puede resolverse de manera definitiva; juntas, las dos respuestas –aquí denominadas «estetización de la política» y «politización de la estética» constituirían una antinomia que, siguiendo el mismo frágil argumento, deriva de una concepción errónea habitual: que el mundo puede ser captado independientemente de la manera y el modo en que es perceptible (77-78).

Lo que está en juego aquí es que no se trataría de buscar una respuesta absoluta y última a la *estetización de la política*. No es que exista «una» o «la» solución al problema. Pero, al mismo tiempo, tampoco se trata de que no podamos seguir a Benjamin cuando sostiene que sí hay una respuesta: no la única, evidentemente, pero sí existen formas de responder a la *estetización de la política*. Pues, si no hubiese formas de resistir –si Benjamin fuese un pensador fatalista–, no habría margen para una chance, un espacio por donde respirar en un contexto en el que no solo se trata de analizar, sino también de proponer. Recordemos que, según sostiene Benjamin, por cualquier puerta o ventana puede entrar el mesías (*La dialéctica en suspenso* 53). Y en este sentido, nos parece que el autor se abre a la posibilidad de pensar un modo de articulación entre política y arte que habilita, si bien no *soluciona* definitivamente, una cierta resistencia al problema de la *estetización de la política*.

Según Fenves, la cuestión de si es válido o no pensar la *politicización del arte* como respuesta a la *estetización de la política* se juega, primero, en un uso descuidado del término estética por parte de Benjamin (Fenves 81). Al mismo tiempo, en un paso que es clave en su argumento, Fenves se detiene en un párrafo al que –según nos dice– le «falta elegancia» (87). En el pasaje aludido, Benjamin sostiene que el momento en que la autenticidad deja de aplicarse como categoría en la producción de arte, esta sufre una transformación en su función social. El fundamento de la obra de arte pasa de ser ritual a ser político ahí donde la autenticidad deja de operar. Esto es lo que a Fenves no le convence del todo en el argumento benjaminiano, a saber: cómo separar entonces el fundamento ritual del fundamento político y, al mismo tiempo, cómo pensar estetización y politicización como dos ámbitos separados u opuestos.

Aquí radica, en el mejor de los casos, la afinidad electiva entre política y estética: ninguna de ellas está plenamente libre de leyes; no obstante, ninguna está sometida a ellas. Y, en el peor de los casos, aquí radica el peligro de la política como praxis que es fundamento: puede representar su carácter de fundamento en términos legales y presentarse, por lo tanto, como el único orden supremo al cual está subordinada toda esfera de la vida, de manera inmediata y decisiva. Resumiendo, tanto en el mejor de los casos como en el peor, la praxis llamada «política» se asemeja a la teoría de la percepción llamada «estética» en condiciones de decadencia aurática (Fenves 90).

Seguimos a Fenves en el hecho de que, en tanto pensemos la política como *praxis*, no es posible separar el ámbito de una práctica política de su correlativa práctica estética. Esto, si entendemos la estética en su giro moderno como categoría que signa las condiciones de la percepción sensorial humana, tal y como Benjamin lo está pensando. Aquí la referencia es sutil, pero significativa, a las *Tesis sobre Feuerbach* y en general al trabajo que Benjamin tiene con los textos del así llamado joven Marx, junto con su lectura de *Historia y conciencia de clase* de Lukács.¹ Desde estas referencias se sigue que toda actividad humana en cuanto *praxis* –«práctica» al mismo tiempo que «teórica»– está correlacionada íntimamente con una intuición sensible de la materialidad que le rodea. Por lo que la captación de aquello que se capta sensiblemente implica evidentemente una actividad de la sensibilidad que nos permite interpretar los objetos del mundo que salen a nuestro encuentro. Esta es la crítica que Marx elabora contra el pensamiento de Feuerbach, pues –según Marx– no capta esta correlación ineludible entre la realidad efectiva [*Wirklichkeit*] y la sensibilidad [*Sinnlichkeit*], correlación que es propia de toda actividad [*Tätigkeit*] humana como praxis que compone la materialidad.

1 En su libro *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss desarrolla en detalle la relación filosófica de Benjamin con Marx y Lukács, a través de sus amistades (Asja Lácis y Bertolt Brecht) y experiencias de vida, tanto en Berlín como en Moscú. Además de esto, señala también la importancia de los *Manuscritos de 1844* en la construcción del proyecto inconcluso de la *Obra de los pasajes* desde 1924 hasta 1940 (86).

Tomando lo anterior, es posible afirmar que no hay actividad humana que no implique lo sensible y la correspondiente percepción de lo que nos rodea. Por lo tanto, tal como concluye Fenves, efectivamente *no hay política sin estética*. Nos gustaría aquí, sin embargo, proponer un giro con respecto al argumento de Fenves, y sostener que la *politización del arte* en cuanto respuesta, chance o posibilidad de resistencia a la *estetización de la política* no implica una «separación» o una «abstracción» de la estética, sino que más bien consiste en una alteración o destitución² de la configuración sensorial que se ha cristalizado. Y nos parece que podemos comprender de mejor manera aquel sentido de la *politización del arte* a la luz de la lectura de los textos del joven Marx que operan en la lectura benjaminiana. Especialmente la noción de *comunismo*. Antes de esto, sin embargo, permítasenos tan solo un comentario más al problema de la *estetización de la política*, ahora en su deriva anestésica.

Estetización de la política y anestésica

La filósofa Susan Buck-Morss también dedicó extensas páginas a comentar el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin. Entre ellos destaca quizá uno de los ensayos más conocidos, titulado *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, publicado en 1992. Aquí Buck-Morss realiza una extensa reconsideración de las tesis que están en juego en el ya mencionado escrito de Benjamin, a partir de un encuentro que ella articula entre *estética* y *anestesia*. La tesis que nos propone se desarrolla en un análisis detallado sobre cómo el giro estético que va desde la percepción artística a la percepción de la «naturaleza corpórea material» ha sido culturizado, adiestrado, manipulado y disciplinado históricamente, siendo el auge del capitalismo uno de sus momentos de mayor impacto, y que provocó un interés en las formas en las que es posible administrar el modo en que percibimos lo que nos rodea.

En ninguna parte es más obvia la función de la mimesis como reflejo defensivo que en la fábrica, en donde (Benjamin cita a Marx) «[...] aprenden los obreros a coordinar su propio movimiento al siempre uniforme de un Automata». «La pieza trabajada alcanza ese [el del obrero] radio de acción sin contar con la voluntad del obrero. Y se sustrae a éste con igual obstinación». La explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando

2 Clave para comprender la resonancia que buscamos presentar entre la politización del arte y el concepto de destitución es el uso que Benjamin le da a este último en *Para una crítica de la violencia* publicado en 1921. En este ensayo Benjamin utiliza el término *Entsetzung* para referirse a la exigencia de una violencia otra (divina, pura o revolucionaria) que pueda destituir (Agamben, *El uso de los cuerpos* 399), abolir (Oyarzún, cit. en Rodríguez Gómez, Pérez López y Oyarzún Robles 40) o deponer (Fenves 292) el círculo mítico del derecho que se constituye a partir del movimiento dialéctico entre una violencia fundadora y una violencia conservadora de derecho. Tal y como lo señalan Peter Fenves y Julia Ng en su reciente traducción al inglés del ensayo de Benjamin, el término *Entsetzung* tiene un carácter jurídico y se utiliza frecuentemente en el contexto de la destitución de un rey o un gobernante, es también utilizado para la retirada o puesta en des-uso de un derecho por el poder de un juez o en la deposición de una ley en el parlamento (Benjamin, *Toward the Critique of Violence* 292). Siguiendo estas claves de lectura la politización del arte busca destituir el dominio hegemónico de la percepción sensorial asociada al fascismo que se ha enraizado.

cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo [...] se hace impermeable a la experiencia [...]; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el «adiestramiento», la destreza por la repetición: El ejercicio pierde [...] su derecho (Buck-Morss, *Estética y anestésica* 189).

En este sentido, Buck-Morss da cuenta de cómo la modernidad se ha destacado por la búsqueda de diferentes técnicas de control y administración de la percepción sensorial, de la misma manera en que la fábrica, en el sistema de producción capitalista, logró coartar y disponer de las afecciones corpóreo-sensoriales de los obreros. La automatización del cuerpo en las fábricas, el uso cada vez más creciente de narcóticos y píldoras que se volvieron pan de cada día, junto también con el crecimiento exponencial de las ilusiones ópticas en la manipulación y administración de colores, como también fragancias que se utilizaron cada vez más en publicidad de productos de consumo. Junto con un proceso de urbanización que permitió el despliegue de pasajes completos que mediante el uso del vidrio *comenzaron a hacer indistinguible la circulación del consumo*, provocando de manera más directa una sobreestimulación de los sentidos que hasta hoy –diríamos, siguiendo a Buck-Morss– provoca un efecto de anestesia generalizada del cuerpo frente a lo que nos rodea, haciéndonos cada vez más difícil el poder distinguir entre las fantasmagorías con las que convivimos.

En el *Passagen-Werk*, Benjamin registra la diseminación de formas fantasmagóricas en el espacio público: los pasajes de París, en donde las hileras de vidrieras creaban una fantasmagoría de mercancías en exhibición; panoramas y dioramas que engullían al espectador en un fingido ambiente total en miniaturas; y las Ferias Universales, que expandían este principio fantasmagórico hacia áreas del tamaño de ciudades pequeñas. Estas formas decimonónicas son las precursoras de los grandes centros de compras, parques temáticos y pasajes de video juegos de la actualidad. [...] Las fantasmagorías son una tecnoestética. Las percepciones que suministran son lo suficientemente «reales»; su impacto sobre los sentidos y los nervios es todavía «natural» desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social, en cada uno de los casos, compensatoria. Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos. Estos sensoria estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total (Buck-Morss, *Estética y anestésica* 196-197).

Buck-Morss despliega esta tesis a partir de «Estética de la guerra», nombre del apartado que cierra el ensayo sobre la obra de arte, donde Benjamin ya anticipaba respecto al modo en que el régimen nazi transformaba la autoaniquilación de la humanidad en

un goce estético. El abordaje de la *estetización de la política* que Benjamin realiza en su ensayo tiene directa relación con este modo de administración de las percepciones y los sentidos que hemos venido comentando a partir de la lectura de Buck-Morss. Y uno de los hitos del desarrollo benjaminiano en este momento, y a partir del cual nos parece que el problema se conecta con Marx, es aquel en el cual Benjamin introduce la cuestión de la autoenajenación o autoalienación [*Selbstentfremdung*] como condición de vida que el nazismo propugna. Esto, ya que hay una relación entre relaciones de propiedad y organización de las masas proletarias que Benjamin destaca al momento de abrir este apartado. El derecho de las masas a la transformación de las relaciones de propiedad es aquello a lo que el fascismo pretende ponerle un alto. Se trata, para el fascismo, de conservar esas relaciones de propiedad a partir de una administración de las percepciones y de la estética de la guerra.

La proletarianización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo [estado totalitario] intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho.) Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones (Benjamin, *La obra de arte* 96).

La *estetización de la política* implica una relación de extrañamiento con respecto a las fuerzas de transformación de las relaciones de propiedad que habitan coartadas en el encuentro de los sujetos en cuanto masa. En este sentido, lo que está en juego es la gestión de una potencia de transformación que, a través de la guerra, el fascismo logra controlar, movilizandó así a las masas sin la necesidad de modificar las relaciones de propiedad privada y, por ende, podríamos decir: sin modificar el modo de producción capitalista. Aquí es donde debe intervenir, según Benjamin, la *politización del arte*. Debe intervenir en cuanto respuesta que el comunismo propugna. Se trata justamente de pensar –y aquí nuestra distancia con Fenves– en una destitución³ de un régimen estético que busca la mantención y la reproducción de las relaciones de propiedad.

3 Seguimos aquí las reflexiones que desarrolla Werner Hamacher respecto del concepto de destitución en la obra de Benjamin, especialmente en torno la importancia que este otorga a la destitución como un *acontecimiento* que no se reduce a la mera negación de lo instituido, sino que más bien: «Es un acontecimiento político, pero un acontecimiento que quebranta todas las determinaciones canónicas de lo político y del acontecimiento [...]. La destitución puede ser sólo un suceder, pero no un suceder cuyo contenido u objeto se pudiera determinar positivamente, la destitución se dirige en contra de algo que tiene el carácter de una instauración o institución, de una representación o de un programa» (188).

Politización del arte y comunismo

Tal como sugerimos anteriormente, nos parece que para comprender la importancia de pensar una *politización del arte* como respuesta o resistencia a la *estetización de la política* puede ser útil prestar atención a la noción de *comunismo* que está subrepticamente operando aquí. Ya que –recuérdese– la *politización del arte* es la respuesta con la que el comunismo –dice Benjamin– hace frente al fascismo. Nos gustaría aquí proponer una relación entre la *politización del arte* enunciada por Benjamin y el modo en que Marx elabora la noción de *comunismo* en los *Manuscritos de 1844*. En estos manuscritos, Marx presta una singular atención a tres cosas que son clave para este trabajo.

Primero, los *Manuscritos de economía y filosofía* presentan una lectura fundamental respecto a cómo «la formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días» (Marx 146). Marx sostiene que el surgimiento de la industria moderna devela, por un lado, que los objetos del trabajo son efecto de la transformación histórica de los órganos humanos y, por el otro, que los mismos órganos humanos son también un producto de toda una historia que los antecede.⁴ De este modo, Marx da cuenta de cómo los sentidos dependen de un proceso histórico de formación.

Segundo: Marx desarrolla en los *Manuscritos* el concepto de *alienación* o *enajenación* [*Entfremdung*], el que caracteriza un momento singular de la humanidad en el que la actividad humana –el trabajo– y los productos que de ella proceden se presentan como algo extraño frente al propio trabajador. La condición de alienación en la que este habita en el capital afecta –e incide– en el modo de percepción de todo aquello que nos rodea; su producción se presenta como algo impropio, la tierra le aparece como espacio de propiedad privada de la que no puede hacer uso libremente, al mismo tiempo que su relación con otros se ve coartada, en cuanto que cada sujeto se percibe como sujeto individual exento de los problemas de aquellos que lo rodean.⁵ De modo que los obreros se encuentran alienados de su trabajo, de sus productos, de

4 En esto seguimos la lectura de Carlos Casanova. Véase «La industria de los sentidos. Estética y producción en Karl Marx», donde Casanova sostiene: «En Marx la visualización del carácter histórico y, por ende, finito de los sentidos, o bien, del sentido [*Sinn*] histórico de los sentidos [*Sinne*] del hombre, sólo es posible en el contexto de un determinado régimen social de producción. Sólo la época industrial moderna devela a los órganos humanos como productos del trabajo de toda una historia pasada. [...] Esa revolución exige, para Marx, la revisión crítica de los presupuestos metafísicos de las ciencias de la naturaleza y la creación de una nueva ciencia, perteneciente a un nuevo orden del saber: la ciencia de la historia. La historia de la industria humana, esto es, de “la relación histórica real de la naturaleza con el hombre”, se hace plenamente sensible para el hombre, esto es, aparece como tal, sólo a partir del sistema industrial moderno. Es a partir de este nuevo modo de producción que, no sólo los objetos aparecen como los efectos correlativos de la transformación histórica de los órganos sensibles, sino éstos mismos se develan como los productos correlativos de la transformación técnica de los objetos» (146-147).

5 El mismo año en que Marx redacta los *Manuscritos* de París, también se publica el ensayo que escribe contra Bruno Bauer titulado *Sobre la cuestión judía*. Aquí Marx expone cómo la concepción de individuo en la sociedad capitalista emana de un modo de percepción de la propiedad como propiedad privada. En este sentido, una de las tesis fuertes de Marx es que la alienación como condición de extrañamiento de la tierra en cuanto propiedad afecta la concepción del sujeto para con los otros, de modo que en la época donde impera el modo de producción capitalista, cada sujeto se concibe como individuo único, en sí mismo ajeno a cualquier relación con el otro que le rodea.

sus relaciones sociales, de la tierra e incluso de su propio cuerpo, lo que provoca que «no se sienta feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí» (Marx, *Manuscritos* 109).

Tercer punto: bajo estas condiciones, Marx elabora una noción de *comunismo* que sostiene la emancipación de dicha condición existencial caída en la alienación. Esto, a partir de una reconfiguración de su modo de percepción de la propiedad privada y el mundo. Para Marx la propiedad privada es «la expresión sensible del hecho de que el hombre se hace objetivo para sí y, al mismo tiempo, se convierte más bien en un objeto extraño e inhumano, del hecho de que su exteriorización vital es su enajenación vital y su realización su desrealización, una realidad extraña» (Marx, *Manuscritos* 143). De modo que el *comunismo* se piensa como la superación [*Aufhebung*] de la propiedad privada en cuanto expresión de esta relación de extrañamiento de los humanos con sus sentidos, y con su modo de percepción como objeto externo de sí mismo.⁶ Ahora bien, no habría que comprender aquí el comunismo nada más que como una suerte de «goce inmediato» o «exclusivo», en el sentido de un reordenamiento de la posesión o de un reparto de la propiedad. Sino que más bien se trata de una emancipación de los órganos sensoriales que se encuentran alienados por las relaciones de propiedad del capital, y por lo mismo el *comunismo* es una apropiación de los órganos que median la relación humana con el mundo a través de los sentidos. En esto seguimos la lectura de Carlos Casanova, quien sostiene lo siguiente:

Marx está pensando en un *comunismo de los sentidos* como igualdad radical, no fundada en naturaleza alguna, sino afirmada y expresada en y como la emancipación misma de los sentidos. Comunismo de los sentidos. También se puede decir: lo impropio de los sentidos, la común impropiedad que hace lo propio de los sentidos, y que hace sentido (86-87).

Teniendo en cuenta lo anterior, sugerimos que es posible comprender la *politización del arte* benjaminiana como un modo extensivo de pensar el *comunismo* a la manera en que este es formulado por el Marx de los *Manuscritos de 1844*. Esto, comprendiendo que –como mencionábamos– la *estetización de la política*, en cuanto administración de la percepción por parte del fascismo, se expresa conjurando en las masas la potencia de transformación de las relaciones de propiedad, convirtiendo la decadencia y la destrucción en espectáculo y goce. Por esto, pensar la *politización del arte* como la respuesta que el comunismo propugna implica comprenderla como desvío, alteración o

⁶ En los *Manuscritos*, Marx sostiene: «El comunismo como superación positiva de la propiedad privada en cuanto auto-extrañamiento del hombre, y por ello como apropiación real de la esencia humana por y para el hombre; por ello como retorno del hombre para sí en cuanto hombre social, es decir, humano; retorno pleno, consciente y efectuado dentro de toda la riqueza de la evolución humana hasta el presente» (139). En esta misma línea, en cuanto el *comunismo* es pensado como una reconfiguración de la propiedad, Marx también sostiene: «La superación de la propiedad privada es por ello la emancipación plena de todos los sentidos y cualidades humanos; pero es esta emancipación precisamente porque todos estos sentidos y cualidades se han hecho humanos, tanto en sentido objetivo como subjetivo» (144).

disrupción. En este sentido, la *politización del arte* en cuanto expresión del comunismo se presenta como la destitución que permite la emancipación de la autoenajenación enraizada en el modo de la propiedad, que individualiza el cuerpo de las masas y clausura su potencia disruptiva, al mismo tiempo que habilita un cambio en el estatuto del modo en que percibimos el mundo a través de la facultad sensible. Provocando, al mismo tiempo, una necesidad renovada de cuestionarse los modos de concebir la organización política de los cuerpos.

Imágenes en resistencia. Hacia una lectura de la destitución sensorial en el cine de Paz Encina y Raúl Ruiz

Resta pensar ahora de qué modos es posible trastocar la fijación de la percepción que la *estetización de la política* operativiza. Proponemos que en el cine es posible concebir uno de esos modos, en el que a partir de la imagen es posible intervenir el modo de percepción estética de la sensibilidad, al mismo tiempo que nos permite pensar modos alternos de concebir la relación entre imagen y política de la mano del cine de Raúl Ruiz y Paz Encina, dos cineastas que problematizan el papel que el cine ha cumplido en América Latina.

Para comprender de qué manera Ruiz y Encina rompen con un modo tradicional de pensar el cine, nos gustaría comentar brevemente una diferencia fundamental que es posible apreciar entre el modo de percepción del cine latinoamericano en la época de los años sesenta y setenta con el cine posdictatorial en el que podríamos enmarcar el trabajo de Ruiz y Encina. Esto principalmente porque hay un punto común en el cine latinoamericano comprometido a la causa revolucionaria, inspirado por las revueltas de Cuba, o por la Revolución mexicana, que se puede leer en consonancia con un problema al que Ruiz y Encina prestan una particular atención.

Pensamos en gestos como los de Sergei Eisenstein, solo por poner un ejemplo entre muchos, quien siguiendo la línea de lo ya hecho en *La huelga* (1924) o en *Acorazado Potemkin* (1925) se dispuso a realizar un proyecto que quedó inconcluso y que se suponía que abordaría la historia de México desde la colonia hasta la época de la revolución. Hoy conocemos ese trabajo bajo el nombre *¡Qué viva México!*, proyecto filmado en 1930 y publicado póstumamente en 1979 de la mano de Grigorio Aleksandrov, y que quizá es uno de los filmes que expresan de mejor manera la tarea con la que Eisenstein piensa el cine. Aquí la cuestión está atravesada por la teoría del *montaje de atracciones*, texto que expresa quizá de mejor manera la tarea de un cine comprometido con la revolución. Para Eisenstein el cine se piensa como medio que, a través del montaje de imágenes, debe provocar una sensación determinada en el espectador.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener

determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión final. (El camino del conocimiento a través del juego vivo de las pasiones) (Eisenstein, «El montaje de atracciones» 169).

En este sentido, y a partir del montaje de atracciones, podemos pensar el cine militante como una búsqueda que, a través de las imágenes, propicia las condiciones para la revolución. Esto es, sin duda, uno de los pilares con los que podemos pensar términos como los de *El tercer cine* de Octavio Getino y Fernando «Pino» Solanas, que busca signar un espacio de producción de imágenes con pretensiones de fomentar un proceso de descolonización en América Latina. Ahora bien, la cuestión no está en la diferencia de objetivo. Nos parece que Ruiz y Encina también buscan una forma de pensar la revolución, mas lo que habría que pensar son los métodos y medios, a saber, el trabajo con la imagen que en sí es distinto a lo ya mencionado. Para el cine militante, como por ejemplo *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés o *El grito, México 1968* de Leobardo López, el método es muy similar al de Eisenstein: un trabajo de montaje donde las imágenes se enfocan en representar la lucha de una determinada comunidad contra el poder. En este sentido, el conflicto se simboliza en una imagen calculada, en un montaje administrado que busca dar cuenta de los dos bandos enfrentados, los oprimidos y los opresores, haciendo que el espectador sienta mediante el efecto sensorial de la imagen la necesidad de tomar posición del lado de aquellos que aparecen resistiendo a la dominación.

Lo que en esta hebra del cine militante no es cuestionado, ni tampoco tematizado, es el modo en que se construye la comunidad que esta representa. Al mismo tiempo, el conflicto aparece de antemano como dos fuerzas constituidas en él. Proponemos que es con respecto a estos dos puntos que el cine de Ruiz y de Encina permiten abrir un campo de discusión por medio del modo de concebir la imagen, el que cuestiona las formas de construcción tanto del conflicto representado como de los modos en que se construyen esas comunidades en disputa.

A partir de una noción de militancia de la imagen que no repite el patrón clásico de representación de un conflicto entre dos fuerzas, ni tampoco se subordina a una administración de los sentidos enfocada en apelar al espectador desde una determinada voluntad; más bien, responde a lo que hemos denominado *politización del arte*, como interrupción o destitución mediante la cual, por medio de la imagen, altera la percepción de los sentidos, dando apertura a problemáticas que se encontraban ocultas o borradas por los medios tradicionales de representación y administración de la imagen en el cine.

Raúl Ruiz: destitución del conflicto central y apertura micropolítica del cine

Dos cosas nos parecen fundamentales de la obra de Ruiz en función de lo que hemos venido desarrollando en estas páginas: por un lado, la crítica al concepto de «conflicto central» y la posibilidad de pensar desde ese punto un cine cuya función procede de un

cuestionamiento constante a la composición de la militancia tradicional, con vistas a pensar una politización de la imagen que no reproduzca los presupuestos metafísicos que constantemente se cuelan en el cine militante. Y, por otro lado, su comprensión del montaje cinematográfico, la que problematiza la noción clásica de Eisenstein y su «montaje de atracciones», concibiendo así una *politización de la imagen* que sigue las líneas que ya hemos esbozado con Benjamin y Marx.

Para comenzar, es importante examinar algunos puntos de las *Poéticas del cine*, texto que recoge algunas conferencias dictadas por Ruiz entre 1989 y 1994 en las universidades de Harvard y Duke. Dado que esta *Poética* es una constelación de escritos sobre los modos en que Ruiz concibe la imagen y el cine, pensamos que es posible rastrear una hebra importante que atraviesa el texto y que comienza con el primer apartado, titulado «Teoría del conflicto central». Ruiz elabora aquí una reflexión respecto de un punto neurálgico que determina la producción de imágenes en el cine que tiene su lugar de manera más prístina en su veta hollywoodense. Lo que Ruiz se resiste a asumir es la inmediatez que determina el hecho de que «una trama narrativa necesitaría un conflicto central a modo de columna vertebral» (17). Este es el núcleo que Ruiz pone en tensión, a saber, el hecho de que las producciones cinematográficas dependan constantemente de la posición de un conflicto que ordena y administra todos los elementos de la imagen, creando de esta manera una relación de dependencia en la que todo gira en torno a un conflicto que tiene un inicio, desarrollo y, por ende, un final. El conjunto de las imágenes, las historias, personajes e incluso el espectador son envueltos en las elecciones y tramas de este conflicto del que depende la imagen representativa con la que se está produciendo el filme. Y esto no solamente opera en casos como los de películas clásicas de acción o suspenso, sino también en producciones cinematográficas que se piensan fuera de las lógicas mercantiles del cine de las grandes empresas. En este sentido, y siguiendo a Ruiz, los filmes que hemos mencionado bajo el tópico de cine militante como Eisenstein, el *tercer cine* o Jorge Sanjinés también operan en esta lógica de administración de la imagen. Esto, desde el momento en que esta queda subordinada a la construcción de dos polaridades en disputa, que terminan subsumiendo las singularidades de otros conflictos o diferencias que no pueden simplemente reducirse la dicotomía de oprimidos y opresores. Ruiz señala:

La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y propone embarcarnos en un viaje en el que, presos de la voluntad del protagonista, nos vemos sometidos a las diferentes etapas del conflicto cuyo héroe es al mismo tiempo el centinela y la presa. [...] nuestros secuestradores eligen siempre el camino más corto. Quieren que todos los conflictos se ordenen en función de un único conflicto mayor. Los teóricos del conflicto central postulan, pues, que no hay obra de teatro, película ni historia sin un conflicto central (21-22).

De lo que se trata entonces, para Ruiz, es de hacer frente a esta ficción de unidad, en la medida en que se cambia el núcleo neurálgico desde donde se administran las

imágenes en el cine. Por esto, el cine de Ruiz concibe el montaje de imágenes a partir de una desmitificación de la unidad, con la intención de presentar otros mundos: «vemos las imágenes como si fueran un *continuum*, y sin embargo sabemos que cada vez que pasamos de una toma a otra, lo que hacemos es franquear mundos diferentes» (86). En este sentido es que en el cine, para Ruiz, debe operar un *desobramiento*⁷ de ese *continuum* al que las imágenes son sometidas bajo la tutela del conflicto central, de modo que aparezcan todos los presupuestos que en el conflicto mayor están operando y que dentro de este se invisibilizan o se borran. Y esto no solo implica al cine como medio técnico de producción de imágenes, sino también como expresión del mundo, en cuanto que para Ruiz «el mundo habla a través de sus imágenes» (69). Por tanto, aquí está en juego un modo de comprensión del conflicto que no se reduce exclusivamente al cine, sino que da a ver que el «el mundo no es sino un conjunto de colisiones»⁸ que las lógicas del conflicto central buscan mitigar a través de la ficción de orden que se constituye. De un modo similar a la decisión soberana que en Carl Schmitt es el fundamento de la política moderna, a saber, produciendo la naturalización de un orden que se instaura por la fuerza. En ese sentido, Ruiz sostiene «el mundo habla a través de sus imágenes de manera inarticulada» (43).

Se trata entonces, en el cine de Ruiz, de desarticular y des-obrar la máscara que recubre el desorden o el *ápeiron*, de modo que podamos dar cuenta de las múltiples realidades que quedan subordinadas bajo el orden instaurado por el conflicto central como lógica de producción de imágenes, al mismo tiempo que dispositivo de producción de mundo. En este sentido, el cine de Ruiz propone un trabajo de desciframiento y de montaje que devela las *imágenes de imágenes*, una fórmula utilizada para dar cuenta de que toda imagen, tanto en el cine como en el mundo, tiene tras de sí una serie de infinitas dimensiones por las que están compuestas, cada una antecedida por un millar más. Por lo que el *des-montaje* filmico de Ruiz procede buscando:

Descomponer una acción en microacciones implica que éstas puedan ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o quedar al margen de la acción principal misma [...] todos conocen a Zenón, que descomponía el espacio a recorrer en una infinidad de segmentos. Durante años soñé con filmar acontecimientos que se desplazan de una dimensión a otra, capaces de descomponerse en imágenes que vivieran cada una en una dimensión distinta, y eso con el único objetivo de poder sumarlas, multiplicarlas o dividir las (31-32).

7 Aquí seguimos la tesis de Willy Thayer en su libro *Imagen exote*, donde sostiene: «Lo que sí intentamos sugerir aquí es que su escritura filmográfica y literaria, operando un desobramiento de la metafísica normativa dominante en el cine, opera también el desobramiento de categorías clave de la articulación hegemónica de la imagen, del cuerpo, de la medialidad» (50).

8 Véase también en *Poéticas del cine*: «Una es el realismo volitivo de Maine de Biran, donde el mundo se construye mediante colisiones que afectan al sujeto del conocimiento, donde el mundo no es sino un conjunto de colisiones» (Ruiz 22).

Estamos ante un trabajo de *desobramiento* de aquella lógica de subsunción macropolítica que impide la captación de microacciones, que terminan ocultadas bajo el manto de nociones como pueblo, multitud, clase, sujeto, pero también de macroconceptos como los de partido, gobierno, lucha de clase, entre otros. Todas ellas nociones que destacan por solidarizar con lógicas totalitarias que buscan, mediante la creación de bandos o polos totalizantes, la borradura de una singularidad que muchas veces invisibiliza luchas que hoy aparecen como necesarias para repensar la política y los modos de la militancia. En este sentido, la politización de la imagen que Ruiz propugna modifica los modos de percepción haciendo aparecer, mediante un trabajo con la desfragmentación de las imágenes, situaciones, cuerpos, sujetos, problemas, modos de comprensión políticos que normalmente quedan subsumidos bajo el manto del conflicto central. Aquí, por ejemplo, encontramos películas como *Tres tristes tigres* (1968) o *La colonia penal* (1971), también *El realismo socialista* (1973) y *La expropiación* (1972). Pero, sin duda, las que más destacan en este sentido son *La vocación suspendida* (1978) y *Diálogo de exiliados* (1975).

Ambas películas son el mejor ejemplo del trabajo político que Ruiz le da al *desmontaje* de imágenes, haciendo aparecer todas las relaciones micropolíticas que están tramando dos grandes momentos políticos. En *La vocación suspendida* la Iglesia, en el contexto de la Guerra Fría. Y en *Diálogo de exiliados* las y los militantes chilenos exiliados en Francia después del golpe de Estado de 1973. Tomamos en consonancia estas dos producciones que están separadas por tres años en su época de filmación. En ambas el público espectador es enfrentado a un juego de imágenes donde los planos y contraplanos de las escenas son descompuestos en acciones, momentos y situaciones que juegan con los sentidos, al mostrarnos desde diferentes modos de administración de la imagen las mismas escenas. En el caso de *La vocación suspendida* –donde seguimos la historia de una comunidad de jesuitas que buscan a un doble agente que está infiltrado en sus líneas–, Ruiz filma con dos repartos actorales, al mismo tiempo que monta filmaciones en blanco y negro y color. Son dos modos de grabación que narran los recovecos de un mismo problema, la militancia eclesiástica puesta en jaque a la luz de un traidor que introduce ideas peligrosas que cuestionan los dogmas sagrados.⁹ Por otro lado, en *Diálogo de exiliados* nos encontramos con la cotidianidad más pura de la vida de las y los exiliados al modo en que Ruiz la piensa. Aquí no estamos ante una película política clásica que nos mostraría el conflicto armado de la militancia en pos de la resistencia a la dictadura, sino que más bien estamos ante el gesto de narrar el exilio desde los problemas más ínfimos a los que se ven enfrentados los cuerpos exiliados. Michael Goddard describe de esta manera el gesto de Ruiz en *Diálogo de exiliados*:

9 Seguimos aquí, nuevamente, la lectura que realiza Willy Thayer, esta vez en su escrito *Raúl Ruiz: Imagen estilema*, en el que sostiene: «La vocación suspendida pone en desobra la meta-política del «conflicto central» –su coyuntura mundo: la Guerra Fría– haciendo visible el proceso de articulación a través del cual una constelación de fuerzas y cualidades de suyo inestables, en tensión diferencial y contrariedad recíproca constante, han llegado estabilizarse y distribuirse en una rica dialéctica de «tendencias simultaneas» que abastecen y dan vida al tejido institucional-representacional, tejido que esas mismas tendencias instituyen y que las instituye a ellas a su vez» (17).

En resumen, lo que la película demuestra como un tipo de crítica prospectiva del exilio, es la imposibilidad y absurdo de mantener las investiduras políticas del período de Allende en la situación del exilio, como también los fracasos de los intentos de formar alianzas entre la izquierda chilena y la francesa debido a la incompatibilidad de sus experiencias y modos de comportamiento y acción. Todo esto lo hace, sin embargo, a una escala micropolítica en la cual, como en las películas de Ruiz del período de Allende, es a través de una atención minuciosa a los detalles del habla, los gestos y los comportamientos que una política irónica emerge, precisamente al mostrar cómo las buenas intenciones políticas quedan varadas en el turbido reino de la vida cotidiana en las condiciones del exilio (196).

En este sentido es que la politización de la imagen en el cine que nos propone Raúl Ruiz busca hacer aparecer estos detalles que escapan a las lógicas del conflicto central, mediante una administración de la imagen y de la percepción que recorre diferentes modos de articulación y desarticulación de los efectos de la imagen. Ruiz evidencia la trama que compone los grandes relatos políticos en imágenes de imágenes, sumergiéndonos en los ámbitos más recónditos que se ven difuminados en la reproducción de las lógicas del conflicto central, invitándonos de esta manera a profundizar en aquellas situaciones singulares que muchas veces nos abren la perspectiva de los problemas desde otro punto de vista. Por esto es que no solo se trata en Ruiz de una crítica a la forma clásica de pensar la militancia, sino que también su concepción del cine militante es una constante invitación a posicionarnos repensando las condiciones que son necesarias en toda posicionalidad. No se trata de una simple crítica o despolitización¹⁰ de la imagen militante, sino más bien de una recomposición del funcionamiento y de los patrones perceptivos que toda imagen lleva consigo, especialmente en el montaje cinematográfico. Por esto es que posicionamos el trabajo escritural y cinematográfico de Ruiz dentro de los ejercicios donde nos es posible concebir las exigencias que planteamos con Benjamin y Marx para repensar una *politización del arte*, en cuanto que lo que está en juego es una interrupción del modo clásico de presentación de la imagen militante en pos de destituir mediante el *desmontaje* micropolítico los modos de percepción que el espectador visualiza en el

10 Seguimos aquí la lectura de Sergio Villalobos-Ruminott, quien lee el trabajo de Ruiz en clave *impolítica*, siguiendo el famoso concepto acuñado por Roberto Esposito en su libro *Categorías de lo impolítico*. En este sentido, Villalobos-Ruminott sostiene: «La condición impolítica de su cine no supone una práctica apolítica, puramente experimental, tardo-modernista o simplemente estética, sino una interrupción del entretenimiento como dispositivo característico del cine comercial, así como un cuestionamiento de la subordinación instrumental del cine a las prerrogativas ideológicas del compromiso político, en cuyo caso, lo impolítico no es lo opuesto de lo político sino su borde y su reverso, es decir, el espacio que se pliega e invisibiliza cada vez que se sanciona y naturaliza un consenso. Poco importa determinar su condición de hombre progresista, de militante de izquierda o de exiliado político, lo que interesa, por el contrario, consiste en su comprensión del cine como un ejercicio de auto cuestionamiento y paradojización radical, es decir, como una práctica orientada a desbaratar los consensos que configuran a toda comunidad. Así mismo, lejos de favorecer la transparencia comunicativa, la poética ruiciana arruina al lenguaje y des-auratiza la imagen para producir un grado cero de reflexividad en el espectador» (10).

cine como un *continuum* de imágenes, dando paso a exponer la singularidad de los entramados que nos permiten leer y comprender diferentes problemas políticos de modos alternos a los que estamos acostumbrados.

Paz Encina: destitución de los sentidos

El trabajo cinematográfico de Paz Encina nos presenta una variante distinta a la ya comentada con Ruiz respecto de la *politización de la imagen* en los modos de pensar el cine. Las imágenes de Encina están directamente relacionadas con el rescate del testimonio histórico, especialmente enfocado en el papel que juega el cine como imagen que resiste a los procesos de borradura de la violencia en las lógicas de la guerra, especialmente el conflicto del Chaco y los procesos dictatoriales y posdictatoriales en el caso de Paraguay con la dictadura de Stroessner. En este contexto podemos situar su trabajo cinematográfico como un ejercicio o gesto que busca ser un medio técnico que propicia, mediante un montaje singular de imágenes, una *experiencia* perceptiva y sensitiva en las y los espectadores que altera los modos tradicionales en los que se transmite la historia. Encina nos presenta un modo de narración alterna a la historia oficial que busca destituir el modo en que nos relacionamos con los diferentes conflictos históricos vividos en Paraguay, especialmente poniendo énfasis al rescate de los testimonios de los cuerpos desaparecidos y mutilados que en la construcción de la historia oficial han quedado borrados como huellas de una violencia que se pretende ocultar a cualquier precio.

En el trabajo de Encina convergen tres aspectos que se sincronizan en la exigencia de repensar la *politización del arte* como una *politización de la imagen* que va de la mano con un determinado cuestionamiento de la historia oficial y de la experiencia que podemos tener de ella. El primer punto que nos parece importante mencionar tiene que ver con la encarnación de la exigencia de Benjamin de rastrear y escribir una *historia a contrapelo* de la monumentalización de los archivos oficiales que, por ejemplo, en Paraguay albergan lo que oficialmente se considera como la historia de las dictaduras, la que está atravesada por un silencio y una escasez de acceso a los archivos que vuelven ominoso todo aquello que se fugue de la historia oficial. Esto lleva a Encina a trabajar en un cine que busca irrumpir en el pasado, alterando una idea de temporalidad lineal clásica, donde el pasado aún está abierto para transformar el modo en que concebimos el presente para posicionarnos en el futuro.

A mi parecer (y esto es algo personal) el Paraguay viene viviendo la misma historia, con sus pequeñas variantes, pero la misma, y creo que esto se da porque el hombre paraguayo vive en una eterna melancolía del tiempo pasado que jamás fue mejor, pero es que el tiempo pasado cuenta con una ventaja: la de ser pasado. Estamos como condenados a la maldición de repetir siempre los mismos esquemas, aquellos que incluso nos cortaron la tradición oral y nos condenaron

a un silencio que nada tiene que ver con lo sublime. Era por eso mi interés por una doble temporalidad, me interesaba encontrar el instante entre un pasado ya terminado y un futuro exactamente igual, un después, exactamente igual a un antes mostrado a partir de situaciones cotidianas (Encina 333).

Aquí la cuestión, tal y como ella menciona, es buscar el modo de interrumpir esa melancolía eterna a la que están sometidos los cuerpos, que podríamos describir como un estado de narcosis sensorial que ha hecho a las y los ciudadanos paraguayos insensibles a su propio pasado, condenándolos de esta manera a repetir siempre los mismos esquemas. El segundo punto de este sentido lo encontramos en la invitación que nos extiende el cine de Encina a pensar un modo de experiencia diferente que nos permita relacionarnos con esta parte clausurada de la historia, haciendo aparecer nuevamente aquellos restos que exponen la violencia arquetípica que sostiene la democracia en Paraguay. Esta invitación a pensar un nuevo modo de construcción de la experiencia histórica tiene su correlato en textos de Benjamin como *Experiencia y pobreza*, *El narrador* y *El surrealismo*. En estos escritos, el pensador alemán también insiste en el hecho de que, para acceder a esta concepción alterna del tiempo y la historia, es necesario un modo de comprensión de la experiencia que ya no esté sustentado solo en las vivencias [*Erlebnnis*] –o el problema de quién vive o vivió un acontecimiento como justificación–, sino que más bien se trata de proponer una experiencia [*Erfahrung*] que se constituye en un proceso conjunto con la memoria y la conciencia. Recordemos que para Benjamin el trauma de la guerra produce un silencio en los cuerpos que la experimentan, de modo que vuelven del campo de batalla sin poder narrar lo que vivieron.¹¹ Por esto es que, frente a acontecimientos traumáticos como estos, es de primer orden buscar medios alternos que modifiquen los modos perceptivos de los cuerpos para poder abrir nuevamente las puertas de la narración de estas experiencias. Y para lograr esto es necesario un compromiso, no solo con el rescate de archivos y el trabajo sobre los modos de narración, sino que también es necesario repensar su forma de representación. En este sentido, el trabajo cinematográfico de Encina se posiciona desde un modo singular de representación a partir de un trastocamiento de la jerarquía de los sentidos. Considerando esto, es posible sostener que hay una relación de consonancia entre los planteamientos de Encina y los de Benjamin. Explicitaremos este vínculo a partir del intento de repensar una *politización del arte*.

11 Véase Benjamin, «Experiencia y pobreza»: «La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado» (167-168).

Antes permítasenos un breve comentario en torno a Aristóteles, cuya *Metafísica* se abre con una clásica sentencia que determinara el modo en que se organizan y se categorizan la importancia de los sentidos:

Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas –digámoslo– las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias (70).

De todas las sensaciones y sentidos que conforman el cuerpo humano Aristóteles designa, en los comienzos del pensamiento occidental, que la vista es por excelencia el sentido que mejor nos permite conocer el mundo y, por lo tanto, es el más amado, el más deseado de entre todos los demás. Aquí se encuentra quizá la piedra neurálgica que determina a la vista como el sentido de mayor rango y al cual todos los otros deben someterse, una idea que, como sabemos, trasciende la historia humana formando una cultura que gira en torno a la visión y a los modos en que vemos, donde ámbitos como el jurídico, el religioso, o incluso el artístico se ven atravesados por un dominio y una subordinación a la mirada. Y el cine no está exento de esta jerarquía, sin duda desde las primeras películas de los hermanos Lumière hasta la aparición en 1927 del cine sonoro y su posterior masificación en el cine de masas, la imagen ha estado siempre bajo el yugo de la herencia de la vista como el sentido que debe privilegiar. Las imágenes cinematográficas subordinan el sonido y el movimiento a la vista, y esta es una lógica de producción que raramente se trastoca, el espectador toma asiento y ve las imágenes que pasan delante suyo, se entretiene pasivamente observando, escucha los sonidos que complementan la imagen.

Lo innovador del trabajo de Encina es que *destituye* esta relación de subordinación de la imagen a la vista,¹² permitiéndonos experimentar en sus producciones cinematográficas nuevas prácticas con la imagen desde la alteración del oído como sentido predilecto. No se trata solo de un cambio en la jerarquía que administra la imagen, sino de algo mucho más radical, a saber, de una modificación en el modo de representación de la imagen a partir de la alteración de la jerarquía de los sentidos. Las imágenes de

12 En el epílogo de su libro *El uso de los cuerpos*, Giorgio Agamben sostiene que una potencia *destituyente* es aquella capaz de «deponer las relaciones ontológico-políticas para hacer aparecer entre sus elementos un contacto» (485). En ese sentido, la *destitución* no implica un ejercicio destructivo, sino más bien un gesto liberador: «se trata de la capacidad de desactivar y volver inoperante algo [...], sin simplemente destruirlo, sino liberando las potencialidades que en eso permanecían inactuadas para, de esa manera, permitirle un uso distinto» (486). Frente a la fijación y protocolización de hábitos, maneras, usos y formas de existencia que una relación hipostasiada instituye, la «destitución» o «deposición» es una actividad profanatoria: «si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirla al libre uso» (97). En su libro «Elogio de la profanación» Agamben también piensa, de hecho, este ejercicio de «restitución del libre uso» bajo el sello de un *contacto*: «Una de las formas más simples de profanación se realiza por contacto (*contagione*) [...]. Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado» (*Profanaciones* 99). Habría así, por tanto, un índice de semejanza entre *destitución* y *profanación*. En ambos casos se trata, para decirlo con Marx, de «obligar a esas relaciones petrificadas a entrar en danza» (*Contribución* 95).

Encina son imágenes sonoras, esto quiere decir, imágenes cuyo núcleo no se encuentra en lo que vemos, sino en nuestra percepción de lo audible, por lo que se nos presenta en el cine la posibilidad de una alteración de nuestro modo tradicional de percibir lo que nos rodea; esto, de la mano con un trabajo de archivos y el rescate de una memoria histórica disidente a la oficial, provoca una alteración completa de la experiencia. Aquí seguimos las claves que nos entrega María del Rosario Acosta, quien analiza el trabajo de Encina desde el punto de vista de una «desorientación» de la estética y sus jerarquías históricas, lo que nos permite concebir un trabajo de la imagen al servicio de procesos de descolonización, que nosotros podríamos leer como aquellas huellas que exponen la llegada de la metafísica de la mirada con la conquista de América. Acosta sostiene:

Si puedo decir algo al menos de antemano, pienso la obra de Encina como una práctica decolonial sobre todo en relación con los modos como propone desarticular y reconfigurar nuestros sentidos, nuestros modos de percibir y, más allá de ello [...] Una estética que tenga la fuerza, la capacidad de «desorientar», de desordenar los sentidos para instaurar, inaugurar, hacer posible así sea como posibilidad deseada, imaginada, un reparto radicalmente distinto de lo sensible y con ello, de lo que cuenta o no como vida llorable («Gramáticas de la escucha» 4).

Es en este sentido que sostenemos que el trabajo de Encina con la imagen responde a las exigencias de una *politización del arte* como ejercicio de puesta en cuestión de los modos tradicionales de la percepción sensitiva, permitiéndonos, en este caso mediante el cine, interrumpir y dislocar esa melancolía narcótica que Encina diagnostica como la realidad del Paraguay y de tantos otros países asediados por los espectros de las dictaduras. Por ello, el montaje alterno de imagen-sonido que propone Encina afecta el modo en que se organizan las pasiones y los afectos respecto de un determinado acontecimiento político en las y los espectadores, funcionando como un proyectil que destituye las jerarquías de la mirada, dando paso a la posibilidad de escuchar las voces de aquellos y aquellas que quedaron olvidados en la historia.

Este es el caso de *Ejercicios de memoria* (2016) y de *Hamaca paraguaya* (2006), dos producciones de Encina donde las imágenes se articulan a partir del relato y de las voces de los y las diferentes protagonistas que van narrando sus experiencias en torno a la dictadura y la guerra acaecidas en la historia del Paraguay, respectivamente. En ambos filmes podemos apreciar un estilo de producción que nos demuestra la intención de la cineasta, a saber, la puesta en escena de una insubordinación oral respecto de los regímenes visuales que están entramados en el proceso de construcción histórica. En *Hamaca paraguaya* escuchamos las voces de Ramón y Cándida, una pareja que espera el retorno de su hijo reclutado como soldado en la guerra del Chaco. Aquí podemos ver cómo Encina monta planos desde la narración y el testimonio de ambos padres, quienes viven en un estado melancólico de espera por su hijo, quien no aparece. La imagen se construye por medio del seguimiento de la vida de estos padres, quienes van relatando cómo su cotidianidad más radical se vuelve un constante recuerdo de

la ausencia de su hijo. Por otro lado, en *Ejercicios de memoria* nos encontramos con el trabajo de Encina en torno a los «Archivos del terror» de la dictadura de Stroessner, a partir de una confrontación que la autora realiza en torno a la figura de Agustín Goiburú, líder del Movimiento Popular Colorado, uno de los principales opositores al régimen dictatorial de Stroessner. Aquí Encina enfrenta directamente la estética unitaria del archivo del terror con un tejido de múltiples voces que se montan y cruzan de manera superpuesta, lo que termina por generar un archivo a contrapelo del oficial, articulado desde una multiplicidad que narra los acontecimientos desde otros flancos. Se trata de un filme que recoge las voces de quienes vivieron las pericias policiales descritas en los archivos del terror y que narran su propio archivo, disputando el modo de enunciación de los acontecimientos. Aquí seguimos la lectura de Mariano Veliz, quien describe *Ejercicios de memoria* de la siguiente manera:

En los ejercicios que conforman el largometraje se apela a dos estrategias inescindibles: la disyunción, como reconfiguración del paisaje de lo perceptible, y el anacronismo, como impugnación de la crononormatividad. La ruptura sistemática del sincronismo de la banda de imagen y la banda sonora señala una primera emergencia de lo disyuntivo. En esta conexión conflictiva de los planos sonoro y visual se evidencia la voluntad de quebrar la repartición habitual de lo visible y lo audible. [...] En este marco adquiere relevancia la potencia del gesto emprendido por Encina: la proposición de otro orden de sentido derivado de la gestación de un dispositivo de visión y escucha no sincrónico que estimula el deseo de ver y oír de una manera que modifica la organización del presente y el pasado (Veliz 5).

Tanto en *Hamaca paraguaya* como en *Ejercicios de memoria* se trata entonces de una técnica similar de montaje donde se busca, mediante la reorganización de la percepción y de los sentidos del público, abrir la posibilidad de disputar el modo de construcción de los archivos históricos. Permitiéndonos acceder a aquellas narraciones que han quedado borradas y olvidadas en los campos de la historiografía oficial, Encina nos invita con sus imágenes sonoras a prestar oído a las voces de aquellos a quienes no se toma en cuenta al momento de escribir la historia. En este sentido, el espectador del trabajo de esta directora paraguaya se enfrenta a una imagen donde lo visual se constituye a partir de modos de narración que buscan propiciar la apertura de un oído que vuelva audible aquello que ha sido silenciado. Podríamos incluso sostener que Encina se enfrenta directamente a una estética clásica del archivo que posiciona su cine desde una militancia alterna a la tradicional, en el momento en que sus imágenes nos permiten preguntarnos por el modo en que la percepción estético sensorial afecta la manera en que nos relacionamos con la historia. Por esto es que la *politización del arte* en Encina se vuelve una exigencia para abrir nuevas formas de narración de lo que ha carecido de voz estos últimos años, ahí donde se nos invita a trastocar el ordenamiento clásico de las jerarquías que constituyen nuestro modo de percepción sensitivo, con el fin de poder acceder a modos alternos de relacionarnos con la historia.

Conclusión. *Politización del arte e imágenes en resistencia*

Los trabajos con la imagen que llevan a cabo Ruiz y Encina coinciden en un punto decisivo, a saber, la posibilidad de distanciarse de un determinado modo de usar las imágenes por parte del cine narrativo tradicional que reproduce una determinada lógica estética de acercamiento a ciertos problemas reproduciendo lógicas cercanas al fascismo. Tal y como hemos señalado con Benjamin, la exigencia comunista de una *politización del arte* debe plantearse la necesidad de romper y tomar distancia respecto a ciertas prácticas estéticas que los medios de producción de imágenes han reproducido juntamente con ciertos modos de pensar la práctica política. En este sentido es que Benjamin asocia la *estetización de la política* no solo a su utilización por parte de los movimientos fascistas con vistas al control de las masas, sino también en cualquier cine que opere prácticas de administración de la imagen que terminan clausurando más que abriendo los problemas que presentan. Debido a esto es que cuando hacemos el hincapié en la diferencia del cine militante de los 60 y de lo 70 en América Latina y el trabajo de Ruiz y de Encina, es porque es necesario cuestionar el modo y el papel que juegan el montaje de imágenes en la política, especialmente ahí donde el cine busca ser un medio que permite propiciar una ruptura con el fascismo.

Benjamin, sin duda, al utilizar la consigna comunista para hacer frente a prácticas fascistas, está intentando también concebir el lugar de la imagen y del arte en la política, ahí donde ya no se trata de la imagen al servicio del partido, sino que más bien, como ya hemos sostenido, lo que está en juego en el comunismo benjaminiano y, por tanto, en una militancia de la imagen comunista, son aquellos usos de la imagen que destituyen las formas clásicas de representación estético-perceptivas que funcionan en la *estetización de la política*, a saber, prácticas que de alguna manera utilizan las imágenes para adormecer y ocultar posibles problemas que despierten en las masas su potencia revolucionaria transformadora. Aquí el cine de Ruiz y de Encina es una clave en el contexto latinoamericano, ya que nos proponen un modo alternativo de pensarlo, cuestionándose justamente aquellas prácticas que se han reproducido a través de la imagen durante muchos años. Ruiz, por un lado, nos propone un *desmontaje* que sea capaz volver perceptibles microentramados que operan en los grandes conjuntos políticos, los que muchas veces son invisibilizados a problemas en aras de coartar una mayor capacidad de representación. Y Encina, por su parte, nos invita a subvertir las jerarquías en el modo en que captamos el mundo a través de una imagen sonora que modifica nuestra percepción y acercamiento a los hechos históricos, abriendo posibilidades al alterar nuestra percepción de poder captar aquello que hasta entonces se nos mantenía velado.

Por esto es que la exigencia de pensar y de repensar una *politización del arte* no puede simplemente quedar coartada en un gesto similar al de una *estetización de la política* como analizaba Fenves, sino que más bien Ruiz y Encina nos muestran que es necesario cuestionarnos los modos en que se construyen nuestras facultades perceptivas,

ahí donde la imagen ocupa un papel fundamental en el modo en que nos acercamos a la historia. Por lo que la *politización del arte* necesariamente se piensa como un ejercicio en resistencia a los modos tradicionales, occidentales, metafísicos, fascistas de uso de las imágenes en aras de abrir nuevas posibilidades de pensar la experiencia histórica, política y revolucionaria de los cuerpos.

Referencias

- Acosta, María del Rosario. «Gramáticas de la escucha como gramáticas decoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria». *Eidos*, n° 34, 2020.
- . «Hamaca Paraguaya de Paz Encina (notas sobre la resistencia de la memoria)». *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, n° 110, 2022, pp. 100-108.
- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo, 2017.
- . *L'uso dei corpi*. Neri Pozza Editore, 2014.
- . *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, 2013.
- Aristóteles. *Metafísica*. Gredos, 1994.
- Benjamin, Walter. «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov». *Sobre el programa de la filosofía futura*. Traducido por Roberto J. Vernengo. Planeta-Agostini, 1986.
- . «Experiencia y pobreza». *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Taurus, 1989.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún. LOM, 2009.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Urtext)*. Traducido por Andrés Weikert. Editorial Itaca, 2003.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- . «Tesis sobre el concepto de historia». *La dialéctica en suspenso*. LOM, 2009.
- . *Toward the Critique of Violence: A Critical Edition*. Editado y traducido por Peter Fenves y Julia Ng. Stanford University Press, 2021.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. La Balsa de la Medusa, 2001.
- . «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte». *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, 2005.
- . *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción, selección y «Nota preliminar» de Mariano López Seoane. Interzona, 2014.
- Casanova, Carlos. «La industria de los sentidos. Estética y producción en Karl Marx». *Revista de Filosofía Archivos*, n° 4-5, edición 2-3, 2010, pp. 145-159.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*. Tecnos, 2008.
- Eisenstein, Sergei M. «El montaje de atracciones». *El sentido del cine*. Siglo XXI, 1999.
- . «Montaje». *Hacia una teoría del montaje (vol. 1)*. Paidós Comunicación, 2001.

- . «Montaje». *Hacia una teoría del montaje (vol. 2)*. Paidós Comunicación, 2001.
- Encina, Paz. «Esperando la tormenta». *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Eduardo A. Russo. Paidós, 2008.
- Fenves, Peter. «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?». *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, compilado por Alejandra Uslenghi. Eterna Cadencia, 2010.
- Goddard, Michael. «Ruiz en el contexto del realismo socialista y La dialéctica y diálogo de exiliados». *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*, editado por Valeria De los Ríos e Iván Pinto. Uqbar, 2010.
- Hamacher, Werner. *Lingua Amissa*. Miño y Dávila, 2012.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Antología*. Siglo XXI, 2015.
- . *Manuscritos de economía y filosofía*. Alianza, 2003.
- . *Sobre la cuestión judía*. Traducido por Gervasio Espinosa. Prometeo, 2004.
- Rodríguez Gómez, Federico, Carlos Pérez López, Pablo César Oyarzún Robles, et al. *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. LOM, 2017.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Editorial UDP, 2013.
- Russo, Eduardo. «Paz Encina: el gesto de recordar». *Arkadin*, n° 6, 2017, pp. 26-41.
- Veliz, Mariano. «Un archivo anacrónico y disyuntivo: sobre Ejercicios de memoria de Paz Encina». 2016. <https://lafuga.cl/un-archivo-anacronico-y-disyuntivo/860>
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «Raúl Ruiz: la impolítica del cine». *Efectos de imagen: ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, editado por Oscar Ariel Cabezas y Elixabete Ansa. LOM-UMCE, 2014.
- Thayer, Willy. *Imagen Exote*. Palinodia, 2019.
- . «Raúl Ruiz: Imagen Estilema». *Revista de Filosofía Otro Siglo*, vol. 1, n° 2, diciembre 2017, pp. 3-46.

Infancias, memorias y cines. Tres hipótesis explicativas de sus engranajes y manifestaciones visuales

Childhoods, Memories and Cinemas. An Interpretative Proposal of its Links, Gears and Manifestations

Camilo Bácares Jara
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
comalarulfo@hotmail.com

Enviado: 4 mayo 2022 | **Aceptado:** 31 enero 2024

Resumen

El siguiente texto trata de responder por qué la infancia es un material de recordación o una presencia permanente en el cine en clave de recuerdo. Para ello, propone tres hechos explicativos. El primero, consiste en el giro hacia la memoria que propició el Holocausto y que a la postre facilitó visibilizar a los niños y niñas como víctimas de las violencias políticas y los totalitarismos. En segundo lugar, las memorias de la infancia se trasladan al cine por efecto de las adaptaciones de novelas y diarios donde con anterioridad se había dado ese proceso, o por las búsquedas de cineastas que para hablar de su niñez recurren a cartas familiares y a documentos de archivo. Por último, esta interrelación se sostiene en el extenso aprovechamiento narrativo y en la explotación sentimental de los fenómenos, gestos, miradas e historias de los niños y niñas que el cine implementó desde su invención.

Palabras claves: Infancia, memoria, cine, Holocausto.

Abstract

The following text attempts to answer why childhood is a material of remembrance or a permanent presence in cinema in terms of remembrance. To do so, it proposes three explanatory facts. The first consists of the turn towards memory that the Holocaust brought about and that ultimately facilitated the visibility of children as victims of political violence and totalitarianism. Secondly, memories of childhood are transferred to cinema through the effect of adaptations of novels and diaries where this process had previously taken place, or through the searches of filmmakers who, in order to talk about their childhood, resort to family letters and archive documents. Lastly, this interrelation is sustained by the extensive narrative use of phenomena, gestures, looks and stories of children that cinema has implemented since its invention.

Keywords: Childhood, memory, cinema, Holocaust.

«-¿No vas al cine?
-No tengo con quien ir».

THE LONG DAY CLOSES, TERENCE DAVIES

«Nada se ve, forzosamente, en el instante en que se ve».

NOSTALGIA DE LA LUZ, PATRICIO GUZMÁN

«Recupero estas notas escritas cuando se estrenó S21, la máquina de matar de los jemes rojos: “Es el cineasta quien debe hallar la justa medida. La memoria debe ser sólo una referencia. Lo que busco es la comprensión de la naturaleza de ese crimen y no el culto de la memoria”».

LA ELIMINACIÓN, RITHY PANH

Introducción

Las nociones de la infancia, el cine y la memoria tienen una concatenación muy profunda, repleta de detalles, bifurcaciones y sinergias. A estos tres fenómenos los emparentan, por ejemplo, las disputas para –evitar o posicionar– los relatos unívocos. Bien conocidas son las luchas por la memoria que hay entre las víctimas del Estado y los defensores de las fuerzas armadas (Salvi), los proyectos eurocéntricos y anglosajones que tratan de estigmatizar y unificar a las infancias del sur (Liebel), y el empuje de las cinematografías locales y comunitarias para contar con un abordaje decolonial los procesos históricos, políticos y bélicos, continuamente, resumidos por Hollywood a asuntos de salvajes (Barlet).

Asimismo, la heterogeneidad es un factor común. Esto quiere decir que en esta relación ni hay un único cine ni una memoria total y mucho menos una infancia. El recuento histórico del cinematógrafo notoriamente es variopinto y en él los cambios, corrientes y deconstrucciones han sido la regla (Casetti). Igual pasa con la infancia y la memoria. La una es un conjunto de construcciones sociales regidas y determinadas por la cultura, la geografía, el género, la clase social, la política, etc., que conlleva a que las experiencias de vida de los NNA (niños, niñas y adolescentes) sean distintas en un contexto y en un tiempo determinado (James, Jenks y Prout). La otra categoría es dispar por una colección de razones. Si la memoria pasa por «la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, en su enlace, en el acto de recordar/olvidar, con el presente y con un futuro deseable» (Jelin 272), parece lógico que estas evocaciones y orientaciones de sentido sean plurales, imprecisas y hasta contradictorias. Además,

sin importar los marcos en los que se presentan –placas, monumentos, memoriales, literatura, ensayos, cine, textos académicos– las memorias conciernen a más discusiones y tópicos que los congregados en la memoria histórica, es decir, a hechos variopintos como los juegos, la escuela, el trabajo, los amigos y la familia en épocas de paz.

Llama la atención en el entrecruce y las conjugaciones por haber en esta tríada, que el cine haya sido y sea un mecanismo repetido para el testimonio de muchas infancias y que, en las películas concertadas para hacer memoria de los genocidios, exterminios, masacres y guerras, los NNA sobresalgan como pilares, móviles, tramas, desencadenantes o protagonistas del recuerdo. Por la magnitud de esa frecuencia, es claro que la presencia de los NNA, o el acto de retrotraerse a la niñez, sobrepasa lo espontáneo y contingente. De ahí que el presente texto trate de responder por qué las infancias se convirtieron en un capital indispensable para el ejercicio de las memorias en el cine o, planteándolo de otra manera, cuáles han sido los elementos y hechos que sentaron las bases para la vinculación de la infancia y la memoria en el cinematógrafo. Para ello recurrimos a una revisión documental –de artículos, capítulos, libros, etc.– que esboza y conecta ese entrecruzamiento, y a setenta y cinco filmes exponentes de las llamadas películas de la memoria (Del Rincón Yohn, Torregrosa Puig y Cuevas Álvarez) –aquellas dedicadas en la ficción o en el documental a la memoria personal– como a la noción del «lugar de la memoria portátil» (Lindeperg, «Noche y niebla» 21), que permite llevar e informar de un sitio a otro las violencias que suscitaron los totalitarismos, en este caso, por medio del cine. Los resultados apuntan a tres hipótesis explicativas que se presentarán en tres acápites. La primera, consiste en la reivindicación cultural y política del Holocausto y la subsecuente instalación de un deber de recordar que alcanzó y se centró en los NNA para hablar de las víctimas de los golpes militares y las exacerbaciones violentas del siglo xx. En un segundo renglón, la adaptación de novelas, libros, cartas y diarios escritos por NNA o por personas adultas que rememoran su niñez, o en las que los padres y madres se comunican con sus hijas e hijos, y viceversa, en contextos de clandestinidad política y militar ayudaron a introducir la discusión de la infancia y las memorias en el cine. Finalmente, la vieja tradición que ensambla a la infancia como un basamento narrativo de las imágenes en movimiento (tanto por los géneros como por los movimientos realistas) fue determinante para avalar las rememoraciones ocurridas en la niñez y la diversidad de recuerdos traídos a colación por los directores y directoras a las películas.

El giro de la memoria en el cine

Como cualquier presencia icónica, la de la infancia en las filmografías ligadas a la memoria histórica obedece a una variedad de constituyentes culturales, políticos y sociales. En efecto, el cinematógrafo fue poderosamente influenciado por los grandes hechos que promocionaron los estudios de la memoria en el siglo xx en Occidente: la

derrota militar nazi en la Segunda Guerra Mundial, los juicios de Núremberg y de allí en adelante la preponderancia de lo testimonial para explicar los campos de concentración, los hornos crematorios, las cámaras de gas, los guetos, la eugenesia, los crímenes contra las personas homosexuales, gitanas, comunistas y, en especial, el genocidio judío.

Aunque se pudiera pensar que el Holocausto o la *Shoá* se posicionaron por sí solos como memorias irrevocables¹ en la inmediatez de la posguerra, lo cierto es que este fue un proceso dilatado y largo. Según Barlet (263) fue gracias a la serie de televisión *Holocausto* que el fenómeno se puso en boga por los 220 millones de televidentes que tuvo en 1978, y luego en 1985 por el impacto del documental *Shoah* de Claude Lanzmann. Finkelstein apuesta por otras razones políticas para revelar esta empresa. A su juicio, el silencio imperante que rigió el periodo que va del fin de la Segunda Guerra Mundial a la postrimería del setenta se debió al acoplamiento de las élites judías estadounidenses a los preceptos de los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría. En esa medida las organizaciones sionistas ayudaron a mitigar el sentimiento antialemán entre las y los judíos porque la República Federal de Alemania se convirtió en un aliado contra la Unión Soviética y debido a que «el afán de recordar el holocausto nazi se tildó de causa comunista» (26). El cambio devino de la revalorización de Israel por parte de los Estados Unidos una vez que ganó la guerra árabe-israelí de 1967 y a causa de la aparición e incremento de instituciones especializadas en captar las indemnizaciones de las víctimas judías agitando y posicionando su sufrimiento como único e incomparable.

Como sea, parecer ser que a partir del ochenta el Holocausto o la *Shoá* se institucionalizaron por los cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de unos cuantos sucesos que fueron definitivos para el germen de la violencia nazi contra la comunidad judía en Europa: la llegada de Hitler al poder en 1933, la noche de los cristales en 1938 y «la conferencia de Wannsee de 1942, en la que se inició la «solución final», recordada en 1992 con la apertura de un museo en la mansión donde tuvo lugar dicho encuentro» (Huysen 14). De esta manera, el exterminio judío pasó a ser la base fundacional de un inusitado deber de la memoria, en un nodo que marcó un antes y un después para evitar la repetición y el olvido de esta maquinaria de eliminación y de otras similares acaecidas en totalitarismos posteriores (Cristancho Altuzarra 88). Su fuerza y arrastre fue tal que se convirtió en un antecedente ineludible y en el cimiento político, jurídico y cultural de las memorias surgidas tras el fin de las dictaduras militares y de la continuación de las prácticas genocidas en América Latina, África, Asia y en la misma Europa. Las comisiones de la verdad, la justicia transicional, los libros testimoniales de las víctimas (Améry; Delbo; Gavilán; Levi; Semprún), muchas novelas sobre estos episodios (Kertész; Modiano) y los museos de la memoria son una manifestación de ese imperativo casi religioso de recordar (Erice).

1 Es decir, memorias que hacen que las personas experimenten «el pasado como irrevocable cuando perciben como un depósito persistente y masivo que se pega al presente» (Bevernage 26).

Las imágenes en movimiento no escaparon de esta ola y fueron invocadas para amplificar, perpetuar y comunicar las narrativas testimoniales de los sobrevivientes. Es como si el cine hubiese heredado también el trabajo de ayudar a recordar para que nunca más el horror volviese a tener lugar. Dos pruebas fehacientes son los documentales *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais o *La tristeza y la piedad* (1969) de Marcel Ophüls que, mediante imágenes de archivo –fotográficas y audiovisuales capturadas por los propios nazis– traen a colación y dejan al descubierto el colaboracionismo francés, los lugares emblemáticos de internamiento de los judíos tras las redadas, las deportaciones, la explotación y semiesclavitud en Auschwitz y otros campos, la violencia propinada por las Schutzstaffel (SS), o la fabricación en serie de personas asfixiadas por los cilindros de gas Zyklon.

A todas estas, ¿en qué momento esta tendencia de auscultar lo pretérito se enlaza con la infancia? Justamente, cuando los testimonios y las evidencias dejan claro que el nazismo arrasó con cada una de las generaciones (Alexiévich; Kater; Winterberg y Winterberg). Tener una edad «x» no fue un salvamento ni por esa época ni para los futuros crímenes de guerra y de lesa humanidad que le precedieron. Se calcula que la solución final cobró la vida de 1.100.000 NNA judíos en los campos de concentración (Sierra 28) y que Francia aportó 6.000 NNA a Auschwitz en 1942, incluyendo a muchos menores de seis años (Aizpuru 214). Por eso, en la mencionada *Noche y niebla* (1955) los NNA son protagonistas –quizás desapercibidos– de la exposición y denuncia iconográfica: un niño de pantalón corto, gabardina y boina tiene los brazos en alto en el gueto de Varsovia por la amenaza de un fusil que le apunta, filas de NNA muy pequeños de un orfanato en el gueto de Lodz son guiados para una deportación, otra de huérfanos en un improvisado orfanato sale de un barracón de un campo, y dos mujeres desnudas que esperan junto a varias más su turno de ingreso a lo que parece ser una cámara de gas, pero en realidad son un grupo del «gueto de Mizocz, fotografiados antes de su ejecución por la policía ucraniana en octubre de 1942» (Lindeperg, «Noche y niebla, un film en la historia» 65), cargan en sus brazos a dos bebés que seguramente compartieron ese destino afín.² La pregunta inevitable es por qué en los escritos emblemáticos de esta película canónica se habla tan poco de esto. Los NNA están, hacen parte de la imagen, mas son invisibles.

Y es que, el cine de cara al deber de la memoria genera un área de visión que nos permite recuperar los recuerdos que han sido olvidados (Lipovetsky y Serroy) e incluso llegar a sucesos de los que no fuimos testigos (Sorlin). Un ejemplo excepcional reside en *¿Quo Vadis, Aida?* (2020) de Jasmila Žbanić. Con esta película lo perdido retorna, las imágenes televisivas que el apodado carnicero de los Balcanes, el general Ratko Mladic hizo grabar de su avanzada sobre la población de Srebrenica en 1995

2 En las imágenes de *Noche y niebla* iban a estar más NNA, pero a la hora del montaje fueron desechadas por Resnais; con exactitud: «varias secuencias soviéticas conservadas en el material que finalmente no se utilizó en el montaje final: niños de Auschwitz caminando en un dédalo de alambreadas; soldados rusos recogiendo en la nieve la ropa de niñas asesinadas» (Lindeperg, «Noche y niebla, un film en la historia» 73).

son reactualizadas con ciertas licencias de ficción.³ Vale puntualizar que estas nuevas imágenes cinematográficas no reemplazan o imitan la realidad; lo que hacen es encarnarla, convirtiéndose en otro archivo que permite ver, pues «encarnar, es dar carne y no dar cuerpo. Es operar en ausencia de cosas. La imagen da carne, es decir *carnación* y visibilidad, a una ausencia, en una distancia infranqueable con lo que es designado» (Mondzain 32).

Así, regresan a la retina del público que las vio y olvidó, y primerizamente a los que las desconocían, la simulada negociación que Mladic realizó en el hotel Fontana con tres bosnios, representantes de los refugiados acantonados dentro y fuera de una base de Naciones Unidas y con el comandante a cargo de regentarla, el holandés Thom Karremans [figura 1]. En esa reunión filmada por Mladic [figura 2] se impuso su designio y se delineó la masacre por venir. Con la anuencia de los cascos azules, las tropas serbias separaron en buses a las mujeres y niñas de los hombres –niños, ancianos, jóvenes– con el pretexto de trasladarlos a un lugar seguro. El resultado, la matanza de más de ocho mil hombres musulmanes –la peor masacre en Europa desde la Segunda Guerra Mundial– sin que Occidente ni su representación armada hubiesen hecho algo para evitarlo.



FIGURA 1.

Fotograma de *¿Quo Vadis, Aida?*

3 La película está basada en el libro de Hasan Nuhanović: *Under the UN Flag. The International Community and the Srebrenica Genocide*. Nuhanović era funcionario y traductor de Naciones Unidas y en el texto narra las trabas burocráticas y la banalidad del mal de los cascos azules para proteger a su familia de la matanza serbia en Srebrenica. En ese momento la protección militar solo se la ofrecieron a él, dejando a su familia a manos de las tropas serbias. La diferencia sustancial con el filme es que en lugar de protagonizarlo, la directora creó para su historia un alter ego femenino llamado Aida.



FIGURA 2.

Captura de pantalla de reunión de Mladic con delegados bosnios de Srebrenica

No obstante, la potencia del cine da para más. Su fuerza de proyección salva de la amnesia y recobra lo que ocurrió sin ser registrado. Descontando los recursos dramáticos –primeros planos, música, silencios, etc.– que los filmes utilizan para sensibilizar y jugar con las emociones de las y los espectadores, las películas logran «otorgarle visibilidad a hechos del pasado que carecían de imágenes» (Feld, «Imagen, memoria y desaparición» 8). Esto queda de patente en lo que atañe al terrorismo de Estado en las dictaduras del cono sur. Sus huellas son imborrables, dado que la violencia –hasta la de la desaparición forzada– es en sí misma una marca que deja pistas de un suceso (Cristancho Altuzarra). Aun así, lo procedimental de esas operaciones carece de grabaciones que develen lo acaecido. Sabemos que la dictadura militar argentina desapareció y eliminó forzosamente a doscientos cincuenta adolescentes (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas); y que la chilena hizo lo propio con noventa NNA de los que no se volvió a conocer su paradero (Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación). Sin embargo, ningún militar se filmó matando, torturando, secuestrando o desapareciendo a ninguna de estas personas.⁴ En cambio, sí supieron explotar lo visual para la propaganda de guerra a su favor y para endilgarle al enemigo sus acciones criminales, como lo demuestran las fotos de las monjas francesas Alice Domon y Léonie Duquet retenidas y desaparecidas en un vuelo de la muerte y las de Thelma Jara de Cabezas, prisionera y desaparecida en la Escuela de Mecánica de la Armada en Argentina. En ambos episodios, se las retrató con fines publicitarios contra los Montoneros y para

4 Lejos, en Ruanda, en la implementación del genocidio tutsi en 1994, tampoco hubo imágenes. La lección aprendida del pasado fue no grabarse asesinando. La excepción a la regla fue «un plano del británico Nick Hugues que dio la vuelta al mundo, rodado a 800 metros de la acción, con teleobjetivo, de alguien que se hizo matar a machetazos en un control de carretera» (Barlet 264)

crear la ilusión de que estaban con vida (Feld, «Fotografía, desaparición y memoria»). Por ende, esta cualidad del celuloide de restituir lo vivido por las víctimas es muy importante, porque genera un vestigio, concreta el testimonio, retoma lo perdido, o recrea lo relatado, como ocurre con películas emblemáticas que ponen a la vista imágenes de los NNA robados por la dictadura argentina, caso *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, o la desaparición y arrojado al mar de civiles, militantes y opositores políticos sedados previamente con pentotal como lo expone *Garaje Olimpo* (1999) de Marco Bechis o *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán.

El cinematógrafo, además de nutrirse y ser orientado por los grandes hechos históricos que propiciaron los estudios de memoria, fue capaz de generar sus propias evocaciones, incidencias e interpretaciones de la nueva cultura y ética de la recordación en boga. Principalmente, debido a que quiso producir una vanguardia o un horizonte independiente del «monopolio sobre el análisis de las sociedades [ejercido por] las iglesias, partidos políticos o ideologías dominantes» (Ferro 8). Por ese motivo, el cine ni es del todo un producto contextual ni tampoco un hecho soberano a plenitud. Es ambas cosas. Recoge un mandato y se la juega por problematizarlo, discutirlo, increparlo, y hasta por experimentar estéticamente con su designio. En ese devenir, los resquicios para la infancia se fueron abriendo a medida que el cine empezó a mirar hacia atrás y se desprendió de su fascinación por el futuro. Tuvo que pasar un tiempo para que lo épico, lo glorioso y la gesta nacionalista perdieran el monopolio de la pantalla. El surgimiento del género del cine histórico había impuesto un repaso del pasado acoplado a una memoria oficial, cerrada, hegemónica. Lo digno de inmortalizarse serían los «grandes acontecimientos y grandes personajes, para despertar la admiración o la fascinación de las masas» (Lipovetsky y Serroy 165). Girar la cabeza a lo acaecido solo tenía sentido para proponer panegíricos de perfiles notables o de incidentes decisivos para la consolidación de un relato patriota y estatal. De esto dan cuenta filmes silentes tan famosos como *Octubre* (1927) de Sergei Eisenstein, encargado por el Comité Central del Partido Comunista para celebrar el décimo aniversario de la revolución soviética, o *Napoleón* (1927) de Abel Gance, una oda a más no poder del emperador que alimenta el mito de sus dotes y virtudes militares en todos los retos que encaró.

Por supuesto, esta concepción nunca dejó de reproducirse. Empero, un contrapeso totalmente distinto le hizo mella a esa contemplación absorta en los héroes, los padres fundadores y los mártires afines a las historias fundacionales. La vuelta de tuerca en dirección de la gente cotidiana, «no ya, el héroe semidivino, sino el *vulgum pecus*, el tú y yo. No ya la epopeya legendaria ni el fresco histórico, sino la historia de las personas» (Lipovetsky y Serroy 171), implicó que lo privado, lo íntimo, y lo contrario a lo idealizado fuera redimido. Un nuevo cine asomó para poner su lente en lo oculto, lo olvidado, lo prorrogado y, en consecuencia, en los trazos de las violencias en aquellos sin voz. Subyace en estos detalles que, al buscarse sacar a la luz lo subsumido, la infancia emergió como blanco y componente de muchas estratagemas y acciones hiperviolentas enmarcadas nuevamente en el nazismo, el colonialismo, los golpes mi-

litares, etc. Ciertamente, no hay figura más condenada al ostracismo histórico que los NNA, en particular en los estudios que evalúan la violencia política (Bácares, «Notas para una memoria histórica»). O no aparecen, o lo hacen escondidos en cifras, o en uno que otro dato cualitativo proveído por una persona adulta. Pese a ello, el cine fue capaz de adelantarse a lo que recién empezaron a hacer las ciencias sociales (Sierra): ocuparse del sufrimiento y el papel de la niñez en los conflictos armados, genocidios y totalitarismos. Y casi de inmediato. Obras neorrealistas como *Roma ciudad abierta* (1945) o *Alemania año cero* (1948), las dos de Roberto Rossellini, enseñan los estragos del nacional socialismo en la vida cotidiana de los NNA: a unos, la vida partisana se les presenta como la única opción para frenar al invasor, y a Edmund, el protagonista total de la segunda cinta, el influjo eugenésico dictado por su antiguo profesor en los tiempos del Reich le circunscriben sus pasos y decisiones. Las tres fases que determinaron la suerte judía a lo largo del dominio europeo de Hitler –expulsión, concentración, matar (Arendt)– son del mismo modo una presión que punza en la memoria en *Adiós a los niños* (1987) de Louis Malle o en *Los niños del señor Batiñol* (2002) de Gérard Jugnot, cuando dan por sentado que en ese periodo las fuerzas nazis y los colaboracionistas franceses estaban atentos a cazar, denunciar, etiquetar y deportar a la semilla judía a los campos de exterminio.

A diferencia de muchas memorias sobre la infancia que se demoraron en ser contadas como las que tuvieron ocasión en la guerra civil española y en la vigencia del franquismo, la tendencia más o menos general fue principiar pronto su rescate con el soporte de las imágenes cinéticas. Evidentemente, esto sucedió en España por la enquistada versión de los vencedores y por el prohibicionismo imperante de contar alternativamente lo ocurrido. Por ejemplo, de los 20.854 NNA vascos evacuados en la primavera de 1937 rumbo a Francia, Reino Unido, México, Bélgica o la Unión Soviética tras generalizarse el miedo por los bombardeos franquistas a Durango, Gernika y Bilbao (Barrenetxea Marañón), pasaron sesenta y cuatro años para que el tema fuera abordado en *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino, sesenta y seis en *La generación del Guernica* (2003) de Steve Bowles, y setenta y cuatro en *Los niños de Guernica* tienen memoria (2011) de Roberto Menéndez. Otro tanto, para remitirse a los 40.000 hijos robados por la dictadura a las republicanas y a sus familias en las cárceles, centros de auxilio social y orfanatos (Souto), so pretexto de curarlos de su gen rojo con la imposición de un nuevo árbol genealógico, como se denuncia en *Los niños perdidos del franquismo* (2002) de Montse Armengou y Ricard Belis o en *El silencio de los otros* (2019) de Almudena Carracedo y Robert Bahar. Al revés de lo nombrado, la incipiente memorialización de la infancia en unas cuantas guerras y genocidios recientes fue rápida. Tres elementos favorecieron ese temprano reconocimiento: la innegable devastación y persecución de la niñez, incluyendo la no nacida; la visibilidad e interés cosmopolita por estos crímenes de la mano de tribunales internacionales para juzgarlos, y la publicación de libros autobiográficos que contaron la tragedia e inspiraron su filmación (Nicholson; Ung).



FIGURA 3.
Fotograma de *Bienvenidos a Sarajevo*.

Someramente, el genocidio camboyano a cargo de los jemeres rojos y el ataque nacionalista serbio en Bosnia encajan en esta descripción. El ejército de Pol Polt acusó de traidores y asesinó a cientos de NNA –de esto dan fe las fotografías que el funcionario Nhem Ein les tomaba antes de su ejecución para el registro (Sánchez Biosca)–, así como dejó en la orfandad a miles producto de la hambruna, la enfermedad, el trabajo esclavo y la vigilancia extrema con la que se azotó a los ciudadanos obligados a unirse a las cooperativas agrícolas que iban a forjar la sociedad autárquica deseada. En ese periplo fanático, un NNA podía ser simplemente ajusticiado por el delito de parentesco, o sea, por ser familiar de un caído en una purga, o fungir roles coaccionados y encarrilados a la eliminación del enemigo: torturar, combatir y poner minas antipersonales, tal cual se propone en los diálogos e imágenes de *S21 La máquina de matar de los Jemeres Rojos* (2002) y *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh, o en la hollywoodense *Primero mataron a mi padre* (2017) de Angelina Jolie. Con una reacción más pronta, las experiencias y marcas que las hostilidades en Bosnia provocaron en la infancia, alimentaron el filme *Bienvenidos a Sarajevo* (1997) de Michael Winterbottom, en el que tácitamente, a un año del cese de la guerra, salió a flote el sitio de la ciudad, la anuencia de la Europa occidental y la OTAN con la matanza musulmana, y las dificultades para que a los NNA se les respetara la vida. Las caravanas humanitarias para trasladarlos a países vecinos fueron castigadas por las milicias serbias, que las atacaban a balazos, o las diezmaban en retenes improvisados, raptando a su antojo NNA de los que se perdía noticia [figura 3].⁵ Asimismo, el castigo involucró a la descendencia enemiga. *Grbavica* (2006), de Jasmila

5 Para la muestra un botón: «Roki Suleimanovic y Vedrana Glavas son dos muertos más de la guerra que azota a Bosnia-Herzegovina. Con sus 13 meses y dos años de edad, respectivamente, fueron el blanco de un ataque serbio a un bus que los transportaba, junto con otros 37 menores, a Alemania, donde estarían a salvo de la guerra. Del grupo de 39 niños, con edades entre los seis meses y los 6 años, solo 28 llegaron a su destino. Partieron el sábado de Sarajevo. En el viaje, el bus fue atacado por francotiradores. Más adelante, el vehículo fue interceptado y nueve niños fueron sacados por las milicias serbias, argumentando que no podían salir del país» (*El Tiempo*).

Žbanić, nos retrotrae a las reverberaciones de los embarazos forzados que las mujeres musulmanas padecieron en el asedio a Sarajevo, o con exactitud, a la revelación para esos hijos de sus orígenes. Recuérdese que esta guerra fue un laboratorio reiterado de violaciones sexuales con una doble intención: conquistar al adverso, inscribiendo en su estirpe «el propio étnos [y] humillar a los enemigos y corromperlos mediante hijos bastardos» (Di Cesare 179).

Ahora bien, que el deber de la memoria propiciado con el Holocausto sirviera para escenificar y hacer hincapié en que la infancia ha sido un blanco predilecto de las arremetidas bélicas por razones de orden sociológico y psicológico (Bácares, «El protagonismo de la infancia»), no supone que la batalla por conservar las imágenes del pasado y aprender de lo sucedido haya sido ganada. Como acontece en el ámbito de la fotografía (Sontag 37), el cine ha sido selectivo en su mirar y por esa inercia son incontables los conflictos, genocidios y dictaduras por los que ha pasado de largo sin detenerse a enfocar a la niñez. Así, que el cine privilegie a un NNA lleva a la par el ocultamiento de otros con padecimientos iguales o peores. Preguntamos: ¿el deber de la memoria que hemos descrito ha alcanzado a los NNA musulmanes y en concreto a los palestinos en parangón de los judíos, los NNA hijos de comunistas o los NNA gitanos? Existe una visualidad imperante que le asigna a la mirada un enemigo o un otro remarcado como un asesino de bebés o de NNA para explotar a su favor el sentimiento roussoniano de la inocencia (Bácares, «Las imágenes en los estudios sobre infancias»). Esta es una de las razones por las que en las películas de la memoria hollywoodenses los NNA aparecen tanto o la cámara los puntualiza. Caso contrario, los ejércitos del norte global, con excepcionales apariciones nunca son mostrados como victimarios de NNA (a menos que sean accidentes colaterales). Bien lo resume Farocki: las imágenes «operativas» (162) occidentales ocultan las víctimas producidas por el fuego amigo y ponen en primer plano a las producidas por el bando enemigo.

Las adaptaciones literarias y el uso de diarios y cartas en el cine

El segundo gran detonante de la aparición de la infancia en el cine abocado a las memorias proviene de la previa y extensa relación de los documentos y textos de corte autobiográfico con la niñez. Un poco antes del giro propiciado por la *Shoá*, el siglo XIX fue el escenario de consolidación de este detonante. Los escritores empezaron a auscultarse en primera persona y a contar las vicisitudes de sus años de formación. El maltrato paterno, la malquerencia materna, la dificultad de crecer, y las evocaciones sobre las personas y los lugares que más les impresionaron siendo NNA se convirtieron en obsesiones y repasos que hasta el día de hoy siguen apareciendo en novelas o en apartados de libros pertenecientes al género de memorias (IIa). Obras como *Recuerdos de infancia y juventud* (1883) del historiador Ernest Renán, o las novelas *Infancia* (1852)

de Lev Tolstói, *Poquita cosa* (1868) de Alfonso Daudet y *El niño* (1881) de Jules Vallès indicaron el sendero a recorrerse. Recordar la infancia se estableció como deseable, en un contexto claramente permeado por el auge del psicoanálisis y de la consabida interrogación a la vida infantil para entender los vericuetos de la adultez (Rojas Flores 287). El cine simplemente lo que hizo fue recoger esas memorias individuales y convertirlas en imágenes, es decir, adoptar un relato iniciático anclado en la infancia que ya era preexistente en la literatura. Cintas como *La infancia de Gorki* (1938) de Mark Donskoy, basada en *Mi infancia* de Máximo Gorki, o *Las cenizas de Ángela* (1999) de Alan Parker, que se filmó con base en el libro homónimo de Frank McCourt son dos muestras distantes en el tiempo de la continuidad de esta operación.

Es oportuno aclarar que la relación infancia, memorias y cine supera a las rememoraciones adultas de la niñez. Históricamente, los NNA han sido memorialistas notables. A la fecha, se tiene conocimiento de diarios escritos por NNA estadounidenses e ingleses que datan de los siglos XVIII y XIX (Pollock) –algunos empezaron a redactarse a los siete años de edad⁶ y recientemente de otros escritos en medio de persecuciones, matanzas, dictaduras y genocidios que aluden a su experiencia en torno a la violencia estatal e interestatal, a la cual «no es posible llegar desde los relatos del mundo adulto» (Castillo 23), respecto de la primera y la segunda guerra mundial, la guerra de Vietnam, la guerra de los Balcanes, la invasión de Irak (Filipović y Challenger), la guerra civil española, y las dictaduras chilena y argentina (Castillo y González). A continuación, un fragmento del diario de Mariana Masera –de 11 años– que expresa el anhelo de encontrar a su padre desaparecido por los militares en 1977 en Buenos Aires:

6-VII-77-146 días. Pasan los días y no logramos encontrarte [...] Hoy vamos a Buenos Aires dispuestos a encontrarte pues tenemos la noticia de que estás en las listas y esta vez más vale que nos lo digan [...] estoy muy ilusionada con este viaje [...] Mami va con esperanza y yo también. [...] Hoy caminamos con mami más de 40 cuadras para ir a ver a monseñor X [no se entiende el nombre] al edificio de la armada. Esperamos 3 horas a que nos atendiera (Casal 202).

Hasta ahora los únicos diarios de NNA que han dado el salto al cine resultan ser los que nacieron en el marco del nazismo. Esto lo explica el posicionamiento o la hegemonía del Holocausto como el ítem privilegiado del recuerdo sobre otras experiencias traumáticas del sur global. Por decirlo así, aquellos que tras publicarse y convertirse en *bestsellers* terminaron siendo símbolos de esa época; pruebas de carne y hueso, con nombres y apellidos, prestos para conjurar incesantemente el nunca más. Según

6 Aun cuando la gran mayoría de estos diarios infantiles fueron promovidos y recomendados por sus progenitores para ordenar sus sentimientos y conductas, en ellos abunda información de lo que fue la infancia y de la forma en que estos NNA percibían el mundo en una época precisa y en un sector social determinado (Becchi). En ellos son habituales sus remembranzas sobre los juegos, la escuela, los internados, la naturaleza, los animales, la ropa que les gustaba, sus horarios y rutinas, lo que comían y leían, lo que hacían para conseguir dinero –portarse bien, aprenderse poemas morales, ayudar en la casa–, algunas referencias a sus temperamentos, tribulaciones y comportamientos, y otras dicientes del trato, el afecto, o el desafecto de sus padres (Pollock 292-297).

la *Enciclopedia del Holocausto* (United States Holocaust Memorial Museum), los tipos de diarios de NNA alusivos a ese periodo se dividen en tres: los de autoría de NNA que escaparon del control alemán y lograron refugiarse o hacerse partisanos; los que se escribieron a tientas en guetos y en campos de concentración; y los escritos por los NNA mientras vivían escondidos en sótanos, áticos, o en paredes falsas. Esto supone que el diario de Ana Frank no fue el único que se conjuró en condiciones de ocultamiento para salvar la vida. Hubo otros de NNA que vivieron penurias parecidas y que fueron registradas en la medida de sus posibilidades, o en la absoluta clandestinidad como lo sugieren los diarios anónimos de dos adolescentes del gueto de Lodz (Zapruder). Sin embargo, por su notoriedad y conversión en un símbolo, las cuartillas de Ana Frank representan la materia prima más explotada por el cine para tratar y traer a la memoria a la niñez judía perseguida por el proyecto nazista. La lista de las adaptaciones de su diario y de su figura es larga: empezó con una obra de teatro en los Estados Unidos, luego con la primera película que aludió a ella, *El diario de Ana Frank* (1959) de George Stevens, y en lo sucesivo con *The Attic: The Hiding of Anne Frank* (1988) de John Erman, *Recordando a Ana Frank* (1995) de Jon Blair, o *Descubriendo a Anna Frank. Historias paralelas* (2019) de Sabina Fedeli y Anna Mígotto. Recientemente, a esta lista se ha sumado la lectura cinematográfica del diario de Petr Ginz (2006), un niño checoslovaco que anotó con rigurosidad la cotidianidad del gueto de Theresienstadt antes de fallecer en Auschwitz, que hace poco fue redescubierto y tratado en un documental titulado *The Last Flight of Petr Ginz* (2013) de Sandra Dickson y Churchill Roberts.

Por otra parte, la correspondencia ha sido un material indispensable para el cine que se interesa y alumbró el pasado. Al traer a colación misivas entre padres e hijos, escondidas en algún archivo familiar, a la postre lo que ocurrió es que emergieron infancias acalladas y privatizadas en las historias familiares de varios directores y directoras, o de personas a las que las ramas prevalentes de la historia desecharon de los relatos oficiales. Un ejemplo perfecto de lo anterior es la cinematografía denominada de hijos (Basile, *Infancias*; Cristancho Altuzarra), de posmemoria o de segunda generación (Peller). En ella las misivas fueron adoptadas y puestas en juego como señales, vestigios o pistas para reflexionar sobre la construcción social de la niñez de sus realizadoras y directores en el cuadro de las dictaduras del cono sur. Los documentales dirigidos por la progenie de personas militantes y guerrilleras muertas, desaparecidas, detenidas y torturadas en Argentina y Chile se basan justamente en esas letras cruzadas para explorar, según sus necesidades y pesquisas, quienes fueron sus progenitores, por qué dieron la vida por la lucha armada, en qué minuto la revolución le ganó a la crianza, y cómo todo esto se impuso al rumbo de sus primeros años. Son películas que pueden ser leídas desde diferentes ángulos, sobresaliendo en ellas a todo lugar el relato de una infancia delineada por la clandestinidad y las obligaciones políticas y militares de los adultos.

Por lo general comparten tres características. En primer lugar, el rico y constante uso de fuentes y huellas de la memoria para complementar la información de las cartas

–con diarios, fotografías, dibujos, imágenes televisivas y de periódicos, testimonios, grabaciones de casetes, entrevistas, documentos, etc.–; otra coincidencia recurrente es el cuestionamiento del proyecto revolucionario por el costo familiar que tuvo en sus vidas; finalmente, estos textos fílmicos convierten lo íntimo, las dudas, las tribulaciones personales, los duelos, en asuntos públicos para ser mirados, discutidos e interpelados (Cristancho Altuzarra). La fórmula más implementada para que las cartas lleguen al espectador es la voz en *off* de las o los hijos implicados en la historia. Así se escucha el pensamiento, las justificaciones, y las razones que jalonaron la partida paternal o maternal a la guerra y la consecuente separación filial para en clave de juramento ofrecerles a sus hijos un mejor y más justo futuro:

Agosto 26 de 1972

A mis hijos Iván y María Inés les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo. Porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho y porque no aparecí a verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas [...] Bueno hijos, ahora que les he dicho todo esto me quedo más tranquilo, y si me toca morir antes de haber vuelto a verlos estén seguros de que caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí. Pienso hacerle llegar esta carta a la mamá para que sea ella quien decida cuándo pueden ustedes leerla. Ustedes la querrán mucho seguramente, porque ella lo merece. Yo la quiero y la respeto mucho y siento todo el dolor que pueda haberle causado. Un gran abrazo y muchos besos de un papá desconsolado, que no los olvida nunca, pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos (Fragmento de *Papá Iván*).

Sin pretender imponer un reduccionismo, los ejes temáticos que guían a esta concepción cinematográfica se bifurcan en dos. Inicialmente, irrumpen en la escena los trabajos orientados a descubrir, reconstituir, exaltar, interpelar, o a reconciliarse con los padres fallecidos, desaparecidos o presos por la violencia dictatorial y castrense. En *Papá Iván* (2004) de María Inés Roque, *Encontrando a Víctor* (2005) de Natalia Bruschtein, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Mi vida con Carlos* (2010) de German Berger-Hertz, *Venían a buscarme* (2016) de Álvaro de la Barra –o inclusive en la peruana *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas Amelio o en la colombiana *Pizarro* (2015) de Simón Hernández– se insiste en solucionar quién fue el padre o la madre que los dejó a muy corta edad, qué significó crecer sin su cuidado, cómo se orquestaron sus asesinatos, por qué luchaban y en qué consistía el contexto y las organizaciones en las que militaron. Al final, pese al esfuerzo de rastrear y seguir migajas, voces, restos, rastros, queda «la certeza desoladora de que no hay ninguna verdad a descubrir sino quizá solamente la imaginación para suplir los retazos faltan-

tes de la infancia» (Arfuch 76). Con un corte parecido y a su vez significativamente disímil, los documentales *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley, y *La guardería* (2015), de Virginia Croatto, optan por revisar, tratar de entender y graficar la decisión acordada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y la organización Montoneros para salvaguardar la vida de los hijos de sus miembros en Cuba entre los setenta y los ochenta. Fueron acuerdos que se dieron en el seno de cada proyecto y en atinencia a sus necesidades históricas y grupales; como una salida viable a las contraofensivas que estaban fraguando para que sus militantes tuvieran la libertad de jugarse la vida desprovistos de la preocupación de que a sus hijos les pasara algo. De este modo, la gente del MIR ideó cuidadosamente el Proyecto Hogares, una reagrupación de los NNA de sus cuadros que desde el exilio iban a volver a Chile a realizar trabajos políticos y militares para azuzar la caída del régimen. Mientras tanto, el plan era que quedaran al cuidado de compañeros, nombrados como padres sociales, a los cuales se les misionó interpretar el papel de orientadores educativos, políticos y amicales en el curso de ese periodo de expatriación y de separación familiar decretado por los mayores (Vidaurrázaga Aránguiz). Abocados a precipitar la extinción de la junta militar, los Montoneros exiliados también recibieron la orden de reagruparse y regresar, creando para ello una experiencia análoga de cuidado e intermediación a cargo de compañeros y compañeras que con el tiempo fue apodada como La guardería por sus habitantes en La Habana (Basile, *Infancias*). La consigna en los dos casos era alejarlos de los ataques por venir, pero sin poder evitarlo, ir formando a una nueva generación comprometida con esos ideales. «Queríamos hacer niños nuevos», dice una madre social entrevistada para el documental [...]queríamos niños con capacidad subversiva y resistencia frente al capitalismo» (Vidaurrázaga Aránguiz 160-161), y en un audio para Croatto y su hermano, su mamá les deja en claro en un tono amoroso y plural que ellos también son parte de la lucha:

Queremos sí que lleven adelante la bandera que hoy nosotros levantamos y que si no llegamos a estar nos recuerden siempre con amor y con respeto. No quiero que piensen nunca que fue injusto de nuestra parte haberlos incorporado a esta vida. Haberles enseñado de chiquitos a dejar cosas en el camino. Es mucha la responsabilidad que hoy tengo al no estar, papito. Hoy tengo que decidir si sigo o no, y he decidido seguir junto a ustedes peleando. Yo los amo mis chiquitos, los amo más que a mi vida y por ese amor es que sigo adelante. Ese amor es el que más fuerza me da. Saben mi vida, ustedes, yo, sus tíos y primos postizos y todos los que peleamos estamos haciendo historia, la historia de nuestra patria. Qué hermoso, ¿no? Por todo esto hemos elegido este camino y ustedes caminan junto a nosotros. Primero de nuestras manos, después solos, pero siempre compañeros unidos por un mismo objetivo: que ustedes van a tener la gran responsabilidad y la gran felicidad de vivirla (Fragmento de *La guardería*).



FIGURA 4.

Fotograma de *El edificio de los chilenos*.

Durante ese lapso las cartas resultaron decisivas para enfrentar el olvido en los más pequeños y un recurso por lo demás valioso para subrayar el sentido y el sacrificio familiar por la revolución [figura 4]. En esta imagen de *El edificio de los chilenos* salen a la luz las cartas guardadas de esa época que narran desde una perspectiva íntima y personal, y no por ello, menos política, la vivencia, comprensión y versión de los sublevados al régimen para quien en ese momento era la niña Macarena Aguiló. El haberlas guardado y el acto de revelarlas, hacerlas audibles, visibles y dadas a la discusión es importantísimo porque, planeándolo o no, enfrenta por un lado la tradición aristocrática de las cartas como fuentes (que por lo general valida únicamente las cruzadas entre los dirigentes y las élites) tal como a causa de que las mismas se convierten en un insumo para inscribir en la memoria colectiva un tipo de infancia particular, separada de sus padres y única en el escenario de la resistencia a la dictadura.

Cabe destacar que ese abandono tácito respondió a un tiempo histórico, a una comprensión y respuesta ante la evolución de las formas de castigo contrainsurgente desplegadas por el Estado: el robo, apropiación, tortura, desaparición y uso de NNA para presionar a sus padres y madres combatientes. En esa medida, lo que aparenta ser una desprotección es en sí una acción protectora, como lo fue también la de las y los militantes en otras guerrillas latinoamericanas que se separaron de sus hijos, contrario a otros que los involucraron y expusieron, so pretexto de también cuidarlos o no dejarlos con terceros (Ascencios; Agüero). La investigación comparada reafirma que la violencia dictatorial allanó e instrumentalizó a los NNA, que los puso en contra de las militancias y sus compromisos (Bácares, «El protagonismo de la infancia»). La propia

Macarena Aguiló es una constancia dicente de retenciones ilegales y de interrogatorios a los tres años de edad por parte de la Dirección de Inteligencia Nacional (Dina) para presionar y hallar a su padre, Hernán Aguiló, jefe militar del MIR (Carmona y García).⁷ Por esta razón en las cartas que recorren e instituyen a los documentales en mención se cuela esa explicación de que separarse era la única forma de protegerlos. Cada carta leída y acompañada de imágenes es el epítome de un modo de vida revolucionario, de predecibles categorías para legitimar la causa, y de un afecto genuino por sus hijos. Y, obviamente, de la predestinación y producción social de unas infancias exiliadas y marcadas por las noticias tanáticas que iban llegando, la vida y el quehacer colectivo, la incertidumbre, la herencia política, las utopías y la promesa de un cambio que nunca llegó:

Esta es la última carta que recibirás desde acá. Ya nos vamos a nuestra tierra para que la hagamos libre. Yo quiero que estos papelitos sean entre tú y yo, la continuación de las conversaciones que teníamos. Cierro los ojos y juego contigo. Quiero abrirlos y jugar mañana 18 de agosto. Son nueve años para ti. ¿Aprendiste cosas nuevas? Yo pienso que sí, porque cuando uno está con muchos amigos, aprende más que estando solo. Para hacer amigos hay que hacer un esfuerzo y querer escuchar. Hay que poner algo de uno. Cuéntame cómo ha sido para ti. Nosotros te escribiremos desde el camino. Ustedes tendrán que hacerlo bien seguido. Las cartas deben ser hechas con lápiz tinta negra, no con lápiz mina porque no sirve para sacarles foto. Claro que cuéntanos hartas cositas, porque nosotros queremos saber mucho, mucho de ti y de todos (Fragmento de *El edificio de los chilenos*).

La infancia como pilar del cine

La tercera gran variable que une a la infancia con el cine y la memoria proviene de la prolífica y amplia relación del cinematógrafo con la niñez. Mejor dicho, de la instantánea atracción que los hacedores de las imágenes en movimiento tuvieron por filmar a los NNA nació su estrecho e interminable juego con las memorias. De tal modo, la infancia apegada a la invocación del pasado en el presente no llega al cine solamente por el giro que propició la *Shoá* o por los dispositivos textuales y literarios que la introdujeron en las películas; es por un fenómeno endógeno y transversal a la contemplación cinematográfica que la infancia se privilegió como un objeto o punto de partida para la recordación.

7 Y no fue un caso exclusivo. En el documental *La nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, la voz en *off* del director nos presenta el caso de Valentina Rodríguez: «En 1975 cuando tenía un año fue detenida con sus abuelos por la policía de Pinochet». Luego esta información se complementa con el propio testimonio de Valentina: «Yo soy hija de padre y madre detenidos desaparecidos. Primero detuvieron a mis abuelos. Ellos estuvieron detenidos durante muchas horas en las que los amenazaron constantemente con que si no decían dónde estaban mis padres yo también iba a desaparecer. Y con estas amenazas finalmente mis abuelos acceden a llevarlos al lugar donde vivíamos. Y ahí es cuando los detienen y a mi me entregan a estos abuelos que finalmente son los que me criaron».

Partimos de una hipótesis constatable: sin infancia no hay cine. Lejos de representar una hipérbola, los asuntos de los NNA, sus historias y sus gestos, han soportado a este invento y a los grandes momentos de ruptura que le siguieron para desarrollarse narrativamente (Bácares, «Las infancias y el cine»). Otra cosa es que la nula visibilidad y la relativización política, cultural, económica y hasta estética que pesa sobre la infancia haya soslayado tan vital presencia (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). Lo cierto es que apenas se dio la presentación comercial de la máquina de los Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café de París, los NNA se proyectaron en esa pantalla improvisada. Cuatro de las diez películas presentadas aludieron a párvulos e infantes muy pequeños (Cecconi 47): *Repas de bébé* (1895), *La pêche aux poissons rouges* (1895), *L'arroseur arrosé* (1895) y *La mer* (1895). Seguidamente, los Lumière continuaron filmando los movimientos y expresiones infantiles con la *Querelle enfantine* (1896), *Enfants au bord de la mer* (1897), *Défilé de voitures de bébés à la Pouponnière de Paris* (1897) y *La petite fille et son chat* (1899).

Este fue el semillero de un campo visual y de una cinefilia absorta en NNA blancos, burgueses y asociados a la inocencia rousseauiana. De cierto embeleso por documentar y atrapar sus actitudes, gestos, travesuras, miradas, sonrisas, llantos, juegos y conflictos (Lebeau). Subgénero que tuvo audiencias y en lo sucesivo fue aprovechado por los primigenios estudios hollywoodenses para ganar taquillas apelando a usufructuar los sentimientos modernos sobre los NNA: principalmente la pureza, la debilidad y la esperanza. La figura de los *child stars* lo corrobora en los veinte y treinta en los Estados Unidos y en otras filmografías como la mexicana esos NNA impostados a los que les ocurrían aventuras, desgracias y pobreza que solucionaban por arte de magia con su candor y bondad (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). La recurrencia de los NNA en el cine prosiguió con la explotación que hicieron de ellos los instituidos géneros: en el de terror, matar y ser asesinado por esas manos pequeñas se tradujo en un lugar común (Rojo); o en los *westerns*, los NNA y mujeres inermes y suplicantes de protección serían la justificación de la violencia justiciera del vaquero nómada contra los terratenientes locales y sus esbirros (Vandromme).

Hasta aquí, el estrecho vínculo del cine con la infancia privilegió mayormente concepciones dadas a reafirmar la añoranza romántica que los NNA suscitaron a partir del siglo XVIII (Pollock). Por esto, lo predominante fue brindarle al espectador a «la infancia como evasión, más que como estado social» (De Luca 36). En otras palabras, el registro del cine –con excepciones siempre sugerentes como *Cero en Conducta* (1933) de Jean Vigo o *Emilio y los detectives* (1931) de Gerhard Lamprecht– edificó para el recuerdo un consenso monopólico respecto de la niñez basado en ciertos estereotipos: la gracia, pureza, ternura, felicidad y la supuesta ausencia de problemas de los NNA se constituyeron como los ejes fundantes de esos relatos. El quiebre lo provocan la necesidad de conversar sin velos de la tragedia humanitaria dejada por la Segunda Guerra Mundial y los costos elevados que suponía seguir grabando artificialmente la realidad en Europa. Al salir con las cámaras a las calles, los directores hurgaron en lo menos mencionado,

en lo oculto, y allí, en el fondo, encontraron a los NNA y sus problemáticas. Fue el paso definitivo a «mostrar el aspecto histórico-social de la infancia más que el maravilloso y atemporal de los «estudios hollywoodienses» (De Luca 36). Con la emergencia del neorrealismo italiano, y con los años, de la nueva ola francesa, el *free cinema* inglés y sus herederos, el nuevo cine español, el nuevo cine alemán, el nuevo cine iraní, etc., el matrimonio de la infancia con los movimientos cinematográficos de rompimiento, esto es, con aquellos que propusieron nuevas estéticas y éticas para el desarrollo del cine, se terminaría de sellar para siempre. La prolongación de este parentesco es fácilmente reconocible en las películas que compiten cada año en festivales y premiaciones, en infinidad de óperas primas (unas muy notables son *La infancia de Iván* (1962) de Andréi Tarkovski, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, *Doro no kawa* (1981) de Kōhei Oguri o *A simple event* (1973) de Sohrab Shahid Saless) y en las obras de autores contemporáneos como los hermanos Dardenne, Hirokazu Koreeda, Samira Makhmalbaf, Celina Murga, Tatiana Huezo, Majid Majidi, Abbas Kiarostami, Alice Rohrwacher, Nobuhiro Suwa, Shahrbanoo Sadat, Simon Lereng Wilmont, etcétera.

Consumado estos avatares en el cinematógrafo operó un renovado archivo de imágenes, o si se quiere un conjunto de recuerdos de propia hechura para traer a la memoria la soledad de los NNA, sus temores, la represión que sufren en la escuela y la familia, el paternalismo y tutelarismo a todos los niveles, su fuerza y rebeldía, la desconfianza en las personas adultas y las instituciones creadas para castigarlos cuando infringen los cánones comportamentales. De algún modo, el cine rememora para sí y para los demás. Está en una constante cruzada por la memoria. En la ficción lo hace usando las remembranzas de los personajes, con *flashbacks* y vueltas al pasado (Cuevas Álvarez). Salvatore cierra los ojos en una noche de tormenta y enseguida vemos su historia, el recuerdo de su niñez en *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Contrariamente, sin que esto sea una regla rígida, «en la no-ficción, más allá de que toda imagen es huella de su tiempo, recuerda de modo más explícito a través del uso del archivo» (Cuevas Álvarez 189), como lo hace en proyectos tan distintos *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette o *Álbum de posguerra* (2021) de Airy Maragall y Ángel Leiro.

De cualquier forma, el cinematógrafo se torna en un testimonio propiamente dicho; esto implica que a la vez que condensa voces, puntos de vista y documentos, proporciona una representación de memoria particular –por intermedio del montaje, la edición, la información que usa, o los encuadres decididos por su hacedor–. ¿Pero cuáles son las infancias que anidan en este cine que ha ido tejiendo su propio acopio de memorias, o a la inversa, las memorias de la infancia que, *grosso modo*, coexisten en el cine? Evidentemente, las asociadas a la memoria histórica son las más fáciles de percibir. Las alusiones directas e indirectas a la habitualidad con la que se mataba a los NNA judíos sin mediar palabra o explicación hacen parte de las intervenciones del documental *The Last Days* (1998) de James Moll o de las tantísimas imágenes de *La lista de Schindler* (1994) de Steven Spielberg. Al respecto, no es casual que esta última película hubiera dedicado parte de su historia a hacer primeros planos de los

NNA escondidos en las letrinas o en cualquier lugar del campo de concentración para evitar ser enviados a una cámara de gas [figura 5]. O apostado por la imagen de una niña vestida de rojo (sin voz) que rompe el blanco y negro de las imágenes, entre las multitudes asesinadas, para acentuar o metaforizar lo que no alcanza con las palabras ni con otras imágenes que serían revictimizantes [figura 6]. Para Basile, la puesta en foco en los NNA carentes de habla en el cine y en la literatura testimonial que abordan el genocidio y el terrorismo de Estado «interroga e interpela el acontecer del horror [con] un pequeño testigo ya de antemano «hundido» («Apropiación y restitución» 340). Esos NNA son la prueba fehaciente de un sin límite, de una desproporción, de un proyecto de aniquilación total y, claro está, de un abuso del director y una explotación emocional para acentuar en el espectador un dolor ajeno o una simpatía hacia la víctima: ¿será que acaso sin esbozar el sufrimiento de los NNA sería menos creíble la acción devastadora de las dictaduras y del nazismo? Quizás por la magnitud de esa devastación, en una especie de revancha cinematográfica, de un deseo insatisfecho de protección por resarcir, una gama de películas reseña los esfuerzos sobrehumanos –reales o no– para cuidarlos del exterminio como lo inaugura *Desnudo entre lobos* (1963) de Frank Beyer. Además de lo expuesto, en esta exploración del Holocausto una variante cinematográfica ha puesto los ojos en las memorias de la contraparte.⁸ Los hijos y familiares de los perpetradores, dirigentes y simpatizantes nazis son los protagonistas de libros (Davidson; Welzer, Moller, y Tschuggnall; Schwarz) y películas como *Herencia* (2006) de James Moll o *Hitler's Children* (2012) de Chanoch Zeevi en los que se recorre, recrimina y reflexiona sobre el peso de ese legado familiar y las



acciones de sus padres, abuelos y tíos.

⁸ Esa exploración esconde una paradoja, la invisibilización de otras infancias víctimas: la gitana, homosexual, la proveniente de familias liberales o comunistas, etcétera.



FIGURA 5.

Fotograma de *La lista de Schindler*.

FIGURA 6.

Fotograma de *La lista de Schindler*.

Diferente son las memorias contraoficiales que con sustento en el cine ponen al descubierto la predominancia del adultocentrismo en la historia y la falsa retórica humanitaria de los vencedores. En *Bajo la arena* (2015) de Martin Zandvliet se salda una deuda histórica con los NNA afiliados o reclutados por el nazismo que oficiaron como combatientes en la postrimería de la Segunda Guerra Mundial y con el premeditado castigo al que se les sometió. Muchísimos prisioneros de guerra fueron trasladados a las playas de Dinamarca a retirar sin preparación y equipos un número cercano a dos millones de minas por sugerencia de los aliados británicos. Prácticamente, fue una sentencia de muerte que obvió la Convención de Ginebra y que dilapidó a un nutrido grupo de niños y jóvenes entre los quince y dieciocho años de edad. La película es un *mea culpa* de un danés hacia sus compatriotas, un llamado de atención que el cine occidental y triunfalista subsumió. Desde luego, el filme juega con códigos maniqueos, utiliza a su favor la representación de la inocencia para ubicar a los NNA como víctimas sin pasado en manos de unas tropas y un país sediento de puniciones (Cañas Carreira). Sociológicamente, es comprensible que el NNA en la guerra deja de ser leído como NNA para asumírsele como un peligro en la confrontación, a saber, que la comprensión hegemónica sobre la niñez muta de la vulnerabilidad e incapacidad al riesgo y la eliminación (Bácares, «Siete tesis»). El problema planteado por Zandvliet es que este tratamiento se extendió terminada la beligerancia; los soldados rendidos o capturados seguían cargando el estigma o una diana a cuestas sobre la espalda y el pecho:

Sargento Rasmussen: Entre la bandera negra y el camino hay cuarenta y cinco mil minas enterradas. Ustedes las desactivarán todas. Cuando hayan terminado podrán volver a casa [...]

Sargento Rasmussen: Son unos niños.

Teniente Ebbe: Son alemanes. Si vuelves a hablarme de ellos, yo mismo los mataré uno a uno.

Sargento Rasmussen: Podrías haberme dicho que eran tan jóvenes Ebbe.

Teniente Ebbe: ¿No les estarás cogiendo cariño? Si uno tiene edad para ir a la guerra, también la tiene para hacer limpieza (Fragmento de *Bajo la arena*).

Otra ramificación de las memorias de la infancia en el cine es la de índole autobiográfico. Son inagotables y ahondan en cuanto episodio y fenómeno haya vivido un director o directora. Todo porque la infancia como una experiencia construida, o un pasaje vital marcado por infinidad de actores, instituciones, hechos, geografías y épocas es diversa, plural y cambiante (James, Jenks y Prout). El cine las recoge y las va ordenando. Funcionan en retrospectiva: el adulto trata de recordar y darle un sentido al pasado. Eso hace Benjamín Ávila en *Infancia clandestina* (2012) cuando torna a su vida encubierta a los doce años de edad en el alter ego de Juan o Ernesto, un hijo de montoneros que pasa sus días con una identidad ficticia, tratando de ocultar la realidad hasta que la violencia estatal los arrasa y lo convierte en huérfano y en hijo de desaparecidos. O François Truffaut en *Los cuatrocientos golpes* (1959), al dejar por sentado que su niñez estuvo signada por la represión de su familia, la escuela y el tribunal de menores. En sus textos de memorias lo reafirma: «Cuando tenía trece años, me moría de ganas de ser adulto para poder cometer todo tipo de fechorías impunemente. Me parecía que la vida de un niño consistía sólo en delito, y la de un adulto sólo en accidentes» (Truffaut 26). Ni que decir de las películas dadas a homenajear la hazaña familiar, el viaje en busca de una mejor vida, tipo *In America* (2002) de Jim Sheridan (2002) o *Minari* (2020) de Lee Isaac Chung; o las que rememoran la dificultad de crecer, de adaptarse a una nueva familia, de sentirse amado como pasa en *Verano 1993* (2017) de Carla Simón.

A ello hay que sumar las memorias personales que comparten el trazo y la marginación que la pobreza impone a una manera de ser NNA. Nada mejor que Bill Douglas y las dos primeras películas de su trilogía sobre sus primeros años para constatarlo: en *Infancia* (1972) retrata las penurias y la violencia material y emocional que toleró al lado de su abuela y medio hermano en un abatido pueblo minero –Newcraighall– en la Escocia de la posguerra, y en *My Ain Folk* (1973), la soledad, el enfado y la perpetuación de la carencia al quedar en manos del Estado y de otros familiares tras la muerte de su cuidadora. Quedan por mencionar las películas que recapitulan metafóricamente la niñez de los directores con ciertos guiños a la comedia, la fantasía y el drama, y que se ubican en un periodo particular de la historia: con Federico Fellini y *Amarcord* (1973) estamos en la Italia fascista de los años treinta y con Kenneth Branagh y *Belfast* (2021)

en la Irlanda del Norte de los años sesenta, en pleno estallido del conflicto entre los unionistas protestantes y los nacionalistas-republicanos católicos. Fuera de concurso están las reminiscencias de la infancia asociadas al metacine, cintas de iniciación que confiesan cuándo y de qué modo comenzó el amor por el cine de sus creadores, como sucede en *The Long Day Closes* (1992) de Terence Davies.

En contraste, también hay memorias muy vivas de NNA en el cinematógrafo, en las que los directores y directoras ofician como mediadores. Ya no son sus memorias, sino la provisión biográfica de otras personas. Tal proceso de conversión encuentra en dos mecanismos su sostén. La vía de la adaptación literaria es una evidente; por cuenta de ella sabemos a través de *Padre padrone* (1977) de Vittorio y Paolo Taviani de la prohibición educativa que a Gavino Ledda le impuso su padre en la Cerdeña rural de los años cuarenta; o el sufrimiento y la inanición vivida por Akiyuki Nosaka y su hermana por culpa de los bombardeos estadounidenses a la ciudad de Kobe, que se concretaron en las imágenes animadas de *La tumba de las luciérnagas* (1988) de Isao Takahata. La segunda estrategia cinematográfica para captar lo mejor posible las memorias de los NNA empata con los métodos de la antropología y la sociología. Posiblemente, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria sea una cátedra a imitar. La narración de esas niñas en situación de calle en el Medellín de los noventa tuvo como antesala once meses de trabajo de campo e investigación, sesenta videocasetes de VHS de entrevistas, y otro tiempo de convivencia con los actores y actrices naturales para ir puliendo el guion que ayudaron a erigir con sus anécdotas, voces y confesiones (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). Así fue como la coautoría y la coparticipación de NNA que habitaron y habitaban la calle devino en el diseño de una memoria colectiva en relación con esa infancia puntual. No por nada Gaviria, un día, en medio de un robo en la preparación de la película, les compartió: «nosotros también somos ladrones de ideas de ustedes, de frases de ustedes, nosotros también les cogemos a ustedes muchas cosas y es como un intercambio de conocimiento de las vidas de ustedes» (Fragmento *Cómo poner a actuar pájaros*).

Una última memoria de la infancia a considerar deviene de la capacidad con la que el cine, particularmente el documental, almacena pruebas capaces de desmentir los postulados oficiales sobre el bienestar, las políticas públicas y los derechos de los NNA. Habría que profundizar en la inmensidad de las imágenes a disposición de cada cinematografía para conocer tales memorias de resistencia. Por ahora, *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Los hijos del subdesarrollo* (1975) de Carlos Álvarez, *Y todos los días así* (1979) de Gloria Triana sirven para imaginar esa contundencia. En los tres documentales –diferentes en sus formas y tratamientos con entrevistas, etnografías, revisión de estadísticas, prensa, etc.– queda de patente que la promesa del desarrollismo que Harry Truman impulsó en América Latina fue espuria y vacía en Colombia. Las imágenes y cifras presentadas por estos cineastas son contundentes y opuestas a las memorias institucionales que alocuciones ministeriales y discursos presidenciales quisieron imponer. En ellas, los NNA siguen siendo explotados junto a sus padres en la fabricación del ladrillo en los cinturones de Bogotá, el hambre y la

desnutrición campean en el país, donde el caldo de huesos es una dieta repetida entre los marginados, y la muerte de NNA por enfermedades prevenibles, la inseguridad alimentaria y la falta de salubridad pública son un signo constante:

El 11 de junio de 1975, después de atrasos e interrupciones, hemos acabado esta película. Han pasado 330 días desde que la comenzamos a estudiar, filmar y completar. En este tiempo, han muerto en Colombia 80.850 niños menores de 5 años. Los niños proletarios no consumen nunca carne, frutas, verduras, huevos o leche, es decir, proteínas, hierro, calcio y vitaminas. Según el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, un 63 % de la población menor de cinco años sufre algún grado de desnutrición y esta desnutrición es producida por el hambre. Al año mueren en Colombia 90.000 niños menores de cinco años, las causas más comunes son la deshidratación, el parasitismo, la anemia y las enfermedades broncopulmonares y gastrointestinales, pero la desnutrición las preside como causa principal o asociada. En el estado de desnutrición una leve gripa se vuelve una pulmonía, la picadura de un insecto en una enfermedad incurable, una diarrea en una deshidratación total, pero la causa real de sus muertes es el hambre: la desnutrición (Fragmento de *Los hijos del subdesarrollo*).

Reflexiones finales

A simple vista, el encuentro entre la infancia y la memoria en el cine o los usos que el cinematógrafo hace de la memoria y la infancia parecieran casuales e irrelevantes. No obstante, como se tanteó a lo largo del texto, a todas sus variedades, uniones y extensiones les da forma una compleja trama de hechos y transformaciones históricas, políticas, culturales y estéticas que se dieron en lo sucesivo del siglo xx. En consecuencia, cada filme que interrelacione a una infancia con la memoria de un evento traumático o que proponga una memoria de la infancia familiar o social es heredero de esos procesos. Basados en una investigación documental y cinematográfica proponemos tres grandes hechos que posibilitaron esta tríada. Estos no son estáticos, sino que funcionan a modo de continuidades históricas que siguen influyendo en varias facetas de esta operación: contar desde la perspectiva autobiográfica rebuscando recuerdos en la niñez, incluir a los NNA prioritariamente como víctimas en las imágenes o darles el protagonismo en las películas de la memoria.

El primer factor impulsor de este *boom* incesante es el Holocausto o, sin duda, el monopolio que impuso darle prevalencia sobre muchas otras acciones genocidas a la violencia contra los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. En dicha óptica aún dominante, los NNA judíos fueron impuestos como sujetos de recordación perentoria en parangón de los NNA chinos arrasados por la invasión japonesa en Nanjing, los NNA sudafricanos que vivieron el *apartheid*, los NNA japoneses bombardeados con bombas atómicas por los Estados Unidos, los NNA africanos esclavos de las colonias

européas, etc. Ciertamente, el denominado deber de la memoria ayudó a que en muchos lugares el recordar fuera una urgencia social, pero no por esto hay que negar que es selectivo; su criba al privilegiar a unos NNA borra a otros. Solo unos NNA importan o son dignos de la memoria, aquellos que encajan en el canon puesto a circular por los cineastas europeos y estadounidenses. Los demás que van apareciendo en las cinematografías periféricas hacen parte de una contracorriente que se esfuerza por luchar contra el olvido y el borramiento de otros NNA que padecieron violencias planeadas, generalizadas y casi irrepresentables.

Esta vigencia es palpable en el segundo eje que ha aupado la relación del cine con la infancia y la memoria. Nos referimos a los diarios, autobiografías y correspondencias hechas o recibidas por NNA, primordialmente, en contextos totalitaristas y de violencia política. Como era de esperarse en la historia del cine occidental, el punto de vista llevado a la pantalla grande ha sido el de los NNA judíos perseguidos por el nazismo. Caso de casos, el diario de Anna Frank. Los diarios (que existen) de NNA que expresan y hablan con una voz personal acerca de la dictadura en Chile, la guerra de Vietnam, la guerra de los Balcanes, o el campo de concentración para japoneses que funcionó en los Estados Unidos hasta el momento pasan desapercibidos para los cineastas dados a adaptar textos. Sin embargo, en Argentina y Chile se ha dado un fenómeno casi inusual que ha fortalecido el continuo de la infancia, la memoria y las imágenes cinéticas. Un cine hecho por los hijos de militantes vivos, desaparecidos y muertos en su lucha contra las dictaduras que ahonda en sus infancias gracias a las cartas y grabaciones de audio clandestinas en las que sus padres trataron de explicarles la razón de su rebelión y de las decisiones adultas que marcaron sus años infantiles.

Queda por remarcar la tercera fuerza que sostiene la recurrencia de los NNA en las películas de la memoria y que por ende ha generado memorias de la infancia en el cinematógrafo. Se trata de la intrínseca e histórica unión o relación del cine con la infancia. Una vez que nacieron las primeras imágenes en movimiento con los Lumière, los NNA ya estaban ahí. Y esa presencia jamás desapareció. Por ejemplo, el neorrealismo como la corriente de renovación cinematográfica por excelencia de la posguerra heredó esa visión y, *a posteriori*, incidió sobremanera en la presencia que los NNA iban a tener en el cine de la segunda mitad del siglo xx. Por ese entonces los motivos de fondo eran múltiples; entre los más reiterados: sensibilizar a las y los espectadores con el rostro infantil, abaratar costos de producción o utilizarlos como indicadores para denunciar el grado de violencia que alcanzaron los victimarios. Estas motivaciones fueron cambiando con el tiempo, y la ocurrencia de la infancia en los ejercicios de memoria cinematográficos pasó a ser más íntima. Los directores vieron en las películas dispositivos idóneos para pensar, reflexionar y auscultar la niñez vivida, recordar lo bueno y lo malo, hacer duelos, reivindicar a personas de sus pasados, etcétera.

Sabido esto, conviene cerrar diciendo que las memorias de la infancia a disposición del cine no están exentas de tensiones y limitaciones. Más exactamente, que esta tríada enfrenta desafíos y dificultades para tramitar con veracidad las memorias y para acoger

ampliamente a las infancias tratadas en lo filmico. Un primer problema atañe al sentido narrativo de los testimonios y de las remembranzas en el cine; la victoria de las convenciones de los géneros puede hacer pasar como real algo que en verdad es inexacto para emocionar, manipular y captar la atención del espectador. Esto conlleva a que, «si bien la apuesta a códigos de representación realista parece perseguir el propósito de mostrar la «verdad» de lo sucedido, la verosimilitud se construye sobre elementos dramáticos [o cómicos] que no necesariamente se corresponden con la verdad histórica» (Feld, «Imagen, memoria y desaparición» 7). Adicionalmente, alcanzar una memoria total de las infancias es un anhelo inalcanzable. Son muchos los recuerdos desaparecidos, perdidos, ocultos o de los que solo quedan unas pocas pistas (Bácares, *La infancia en el cine colombiano*). Allí, la labor de la o el cineasta, el historiador y el estudioso de la infancia encuentra límites. En último término, las memorias frescas de los NNA son contadas y escasas en comparación a las de las personas adultas que, pasados los años, vuelven a sus pasos infantiles. Esa es casi la regla preponderante en el régimen del cine y en el literario e investigativo (Wang): quienes recuerdan son los mayores en retrospectiva, casi nunca los NNA.

Referencias

- Agüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. IEP, 2015.
- Aizpuru, Mikel. «Adiós muchachos o la aventura de los judíos en la Francia de Vichy». *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*, editado por Santiago De Pablo. Universidad del País Vasco, 2009, pp. 197-224.
- Alexiévích, Svetlana. *Últimos testigos. Los niños de la segunda guerra mundial*. Debate, 2018.
- Améry, Jean. *Levantar la mano contra sí mismo: Discurso sobre la muerte voluntaria*. Pre-Textos, 1999.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo, 2021.
- Arfuch, Leonor. «(Auto)biografía, memoria e historia». *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, vol. 1, n° 1, 2014, pp. 68-81.
- Asencios, Dynnik. *La ciudad acorralada. Jóvenes y sendero luminoso en Lima de los 80 y 90*. IEP, 2017.
- Bácares, Camilo. «El protagonismo de la infancia en las Comisiones de la Verdad: desafíos y retos para el posconflicto en Colombia». *Ciencia Política*, vol. 14, n° 27, 2019, pp. 19-46.
- . *La infancia en el cine colombiano. Miradas, presencias y representaciones*. Cinemateca Distrital-Idartes, 2018.
- . «Las infancias y el cine: un esbozo conceptual y metodológico para su investigación por medio de las nociones de la presencia, la representación, los derechos y la agencia». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 19, n° 1, 2024, pp. 122-145.

- —. «Las imágenes en los estudios sobre infancias. ¿Cómo aparecen? ¿Para qué sirven? ¿Cómo utilizarlas? Una propuesta para fomentar la investigación iconográfica de las niñeces». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, vol. 22, 2023, pp. 543-572.
- —. «Notas para una memoria histórica sobre las infancias producidas por el conflicto armado en Colombia». *Aletheia*, vol. 11, n° 21, 2021, pp. 1-18.
- —. «Siete tesis para una lectura multidimensional y en la larga duración del reclutamiento ilícito de los niños, niñas y adolescentes en Colombia». *Cuadernos de Marte. Revista Latinoamericana de Sociología de la Guerra*, vol. 8, n° 12, 2017, pp. 255-316.
- Barlet, Olivier. *Cine africano contemporáneo*. Los Libros de la Catarata, 2021.
- Barrenetxea Marañón, Igor. «Los niños de la guerra: entre la historia oral, el cine y la memoria». *Historia Contemporánea*, n° 45, 2012, pp. 741-768.
- Basile, Teresa. «Apropiación y restitución en la narrativa de los hijos de desaparecidos de la dictadura argentina: los desaparecidos vivos». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, vol. 15, 2020, pp. 335-367.
- —. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim, 2019.
- Becchi, Egle. «Autobiografie e culture dell'infanzia». *Historia y Memoria de la Educación*, n° 2, 2015, pp. 293-320.
- Bevernage, Berber. *Historia, memoria y violencia estatal*. Prometeo Libros, 2014.
- Cañas Carreira, Carlos. «El espejo de arena». *Revista EAM*, s. f. <https://www.elantepenultimomohicano.com/2017/03/critica-land-of-mine-bajo-la-arena.html>
- Carmona, Alejandra y García, Gabriela. «A 40 años del Golpe: Los niños violentados». *La Tercera*, 11 sep. 2019, <https://www.latercera.com/paula/a-40-anos-del-golpe-los-ninos-violentados-2/>
- Casal, Silvana. «Diario de una infancia. Mariana». *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n° 99, 2017, pp.185-207.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Ediciones Cátedra, 2010.
- Castillo, Patricia. *Infancia/Dictadura. Testigos y actores (1973-1990)*. LOM, 2019.
- Castillo, Patricia y Alejandra González, editoras. *El diario de Francisca. 11 de septiembre de 1973*. Hueders, 2019.
- Cecconi, Luciano. *I bambini nel cinema. La rappresentazione dell'infanzia nella storia del cinema*. Franco Angeli, 2006.
- Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación. *Nombres y datos biográficos de las víctimas, Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, vol. II, tomo 3. Santiago de Chile, Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1991.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *El nunca más y los crímenes de la dictadura*. Cultura Argentina, s. f.
- Cristancho Altuzarra, José Gabriel. *Tigres de papel, recuerdo de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Universidad Pedagógica Nacional-La Carreta Editores, 2018.

- Cuevas Álvarez, Efrén. «La memoria del cine o el cine que recuerda». *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*, editado por Josep M. Catalá. UAB/UPF/UJI/UV, 2014, pp. 189-203.
- Davidson, Martin. *El nazi perfecto. El descubrimiento del secreto de mi abuelo y del modo en que Hitler sedujo a una generación*. Anagrama, 2012.
- Delbo, Charlotte. *Ninguno de nosotros volverá*. Libros del Asteroide, 2020.
- Del Rincón Yohn, María, Marta Torregrosa Puig y Efrén Cuevas Álvarez. «La representación filmica de la memoria personal: las películas de la memoria». *Zer*, vol. 22, n° 42, 2017, pp. 175-188.
- Di Cesare, Donatella. *Tortura*. Gedisa, 2018.
- El Tiempo. «Bosnia: Cuando el fuego alcanza a los niños...». *El Tiempo*, 5 ago. 1992, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-172537>
- Erice, Francisco. «Deber de memoria». *Diccionario de la memoria colectiva*, Ed. Ricard Vinyes. Editorial Gedisa, 2018, pp.132.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora, 2023.
- Feld, Claudia. «Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención». *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*, n° 1, 2014, pp. 1-22.
- . «Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria». *Aletheia*, vol. 1, n° 1, 2010, pp.1-16.
- Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Akal, 2008.
- Filipović, Zlata. *Diario de Zlata*. Aguilar, 1994.
- Filipović, Zlata y Melanie Challenger, editoras. *Voces robadas. Diarios de guerra de niños y adolescentes desde la Primera Guerra Mundial hasta Irak*. Ariel, 2007.
- Finkelstein, Norman. *La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*. Akal, 2014.
- Frank, Ana. *Diario Ana Frank*. Plaza & Janés, 2000.
- Gavilán, Lurgio. *Memorias de un soldado desconocido*. Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
- Ginz, Petr. *Diario de Praga (1941-1942)*. Acantilado, 2006.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ila, Paula Andrea. «Memoria de la infancia en escritos autobiográficos colombianos 1964-2004». Tesis para optar al grado de magíster en Historia. Universidad de los Andes, 2009.
- James, Allison, Chris Jenks y Alan Prout. *Theorizing Childhood*. Polity Press, 1998.
- Jelin, Elizabeth. «Memoria». *Diccionario de la memoria colectiva*, editado por Ricard Vinyes. Gedisa, 2018, pp. 271-275.
- Kater, Michael. *Las juventudes hitlerianas*. Kailas, 2016.
- Kertész, Imre. *Sin destino*. El Acantilado, 2001.
- Lebeau, Vicky. *Childhood and Cinema*. Reaktion Books, 2008.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Muchnik Editores, 2005.

- Liebel, Manfred. *Infancias dignas, o cómo descolonizarse*. Ifejant, 2019.
- Lindeperg, Sylvie. «Noche y niebla». *Diccionario de la memoria colectiva*, editado por Ricard Vinyes. Gedisa, 2018, pp. xxi-xxiii.
- . «Noche y niebla, un film en la historia». *Cuadernos de Cine Documental*, nº 3, 2009, pp. 58-73.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama, 2009.
- Luca, Giovanna De. *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese: rivisioni*. Liguori Editore, 2009.
- Modiano, Patrick. *Trilogía de la ocupación*. Anagrama, 2012.
- Mondzain, Marie José. *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Capital Intelectual, 2016.
- Nicholson, Michael. *Natasha's Story*. PanMacmillan, 1994.
- Peller, Mariela. «Memoria, infancia y revolución: reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura». *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, 3-5 de diciembre de 2014, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-23.
- Pollock, Linda. *Los niños olvidados. Relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rojas Flores, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Junta Nacional de Jardines Infantiles, 2010.
- Rojó, José Vicente. *Jardín de infancia. El cine de terror y los niños*. Editorial Tébar Flores, 2015.
- Salvi, Valentina. «Memoria completa». *Diccionario de la memoria colectiva*, Ed. Ricard Vinyes. Editorial Gedisa, 2018, pp.281-283.
- Sánchez Biosca, Vicente. *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes del perpetrador*. Alianza Editorial, 2021.
- Schwarz, Géraldine. *Los amnésicos. Historia de una familia europea*. Tusquets, 2019.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Tusquets, 1995.
- Sierra, Verónica. *Palabras huérfanas. Los niños y la guerra civil*. Taurus, 2009.
- Simarro, Conxita. *Diario de una niña en tiempos de guerra y exilio (1938-1994). De Matadepera (España) a ciudad de México*, editado por Susana Sosenski. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro de Estudios de Migraciones y Exilios, 2015.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo, 2011.
- Sorlin, Pierre. «Historia del cine e historia de las sociedades». *Filmhistoria*, vol. 1, nº 2, 1991, pp. 1-10.
- Souto, Luz. «Formas de la expropiación. Historia, memoria y narración sobre los niños robados del franquismo». *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 25, nº 31, 2016, pp. 111-127.
- Truffaut, François. *El placer de la mirada*. Paidós, 1999.
- Ung, Loung. *Primero mataron a mi padre: recuerdos de una niña de Camboya*. Océano Editorial, 2003.

- United States Holocaust Memorial Museum. «Children's diaries during the holocaust». *Holocaust Encyclopedia*, 2021. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/childrens-diaries-during-the-holocaust>
- Vandromme, Paul. *Los niños en la pantalla*. Ediciones Rialp, 1960.
- Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara. «Los niños(as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*». *Sociedad & Equidad*, vol. 4, 2012, pp. 153-164.
- Wang, Diana. *Los niños escondidos. Del holocausto a Buenos Aires*. Marea Editorial, 2004.
- Welzer, Harald, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall. *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar*. Prometeo Libros, 2012.
- Winterberg, Yury y Sonya Winterberg. *Los niños de la guerra: los testimonios de la última generación de supervivientes de la Segunda Guerra Mundial*. Aguilar, 2011.
- Zapruder, Alexandra, editora. *Salvaged Pages. Young Writer's Diaries of the Holocaust*. Yale University Press, 2015.

Guernica, el estallido social chileno y una estética repensada: la ruptura artística propuesta por el arte callejero de Miguel Ángel Kastro

Guernica, the Chilean Social Uprising and a Rethinking of an Aesthetic: The Artistic Rupture Proposed by Miguel Ángel Kastro's Street Art

Felipe Espinoza Villarroel
Pontificia Universidad Católica de Chile
fespino@uc.cl

Guisela Latorre
The Ohio State University
latorre.13@osu.edu

Enviado: 22 junio 2023 | **Aceptado:** 4 marzo 2024

Resumen

El presente artículo es una reflexión estético-simbólica a partir de la revisión de *Guernica* por el artista Miguel Ángel Kastro. El análisis y su relevancia dentro de lo que fue el estallido social de 2019 en Chile nos permitirá plantear cómo ciertas obras, consideradas canónicas dentro del arte occidental, son releídas y recontextualizadas para expresar urgencias y demandas distintas a las de sus contextos originales, dentro de lo que algunos autores y autoras han denominado como «arte en flujo». En esta línea, se repasará brevemente el devenir histórico del arte callejero chileno como una historia del canon revisitado y cómo algunas de sus expresiones se insertan dentro del denominado «arte poshistórico». Como acápite final, se reflexiona en torno a qué significa que la obra de Kastro sea el frontis del Museo del Estallido Social, originalmente ubicado en el barrio Bellavista de Santiago.

Palabras clave: Arte callejero, arte en flujo, arte poshistórico, Miguel Ángel Kastro, *Guernica*.

Abstract

This article is an aesthetic and symbolic reflection that takes artist Miguel Ángel Kastro's revision of *Guernica* as its starting point. The analysis and its relevance within the 2019 social uprising in Chile will allow us to establish how certain works of art, considered canonical within Western art, can be re-read and recontextualized to express different urgencies and demands than those originally intended, within what some authors have called «art in flux». Along these lines, the authors will briefly review the historical origins of Chilean street art as a history of a revisited canon and will explore how some of these expressions insert themselves within what is called a «post-historical art». As a final heading, the article will reflect on what it means for Kastro's work to be the frontispiece for the Museum of the Social Uprising originally located in the Bellavista neighborhood of Santiago.

Keywords: Street art, art in flux, post-historical art, Miguel Ángel Kastro, *Guernica*.

Introducción

El grafiti mural *18 de octubre* creado por Miguel Ángel Kastro se inserta en la vía pública para relatar la historia del estallido social en Chile a través de iconografías híbridas. Estas iconografías toman múltiples significados al vincularse con tradiciones visuales del arte canónico, de la estética callejera chilena y del estallido social. El referente principal para Kastro fue *Guernica* (1937), la pintura emblemática y monumental de Pablo Picasso que buscó expresar el horror y la angustia desgarradora de la guerra. Picasso respondía a un evento específico, el bombardeo de una ciudad vasca llamada Guernica en las manos de los nazis y grupos fascistas italianos a pedido de la facción nacionalista de Francisco Franco. No obstante, el lenguaje visual de esta pintura se amplió en términos simbólicos. Genoveva Tusell comenta que la pintura se tornó «en un icono por la paz y contra la guerra» (9). Sus figuras distorsionadas por la violencia y por la estética cubista tomaron sentido entre aquellas poblaciones que vivieron violencia e injusticia perpetradas por el Estado. Así en *Guernica* tenemos la posibilidad de reinterpretar, resignificar y actualizar la iconografía de Picasso: al igual que la ciudad de Guernica, Santiago de Chile, a partir del 18 de octubre de 2019, también vivió episodios de injusticia y violencia de parte del Estado, que buscaba reprimir las expresiones públicas de descontento que constituyeron parte del estallido social.

Kastro encontró en *Guernica* un vocabulario fértil para expresar el espíritu rebelde de las protestas y resistencias masivas que ocurrieron en octubre del 2019, pero también tornó su atención hacia las consignas e imágenes que surgieron a raíz del estallido. La creatividad e ingenio del activismo en las calles se convirtió en una fuente importante de referentes iconográficos para el artista. Esloganes como «No son 30 pesos, son 30 años» e imágenes como la bandera chilena vestida de negro se incorporan al vocabulario visual de Picasso. Kastro, además, se inscribe en lo que podríamos denominar la tradición chilena del arte callejero contestatario, de larga data en el país. Su decisión de ubicar *18 de octubre* en un espacio público refleja un compromiso de expresión pública que busca estimular la conciencia crítica del espectador-transeúnte. Se establece así un diálogo visual y social entre todos los referentes que predominan en esta obra, de tal modo que *Guernica*, vista a través de la estética del arte callejero chileno y del imaginario popular del estallido social, se torna una relectura de lo que Picasso pintó en 1937.

El presente artículo es una reflexión estético-simbólica a partir de la revisión de *Guernica* por el artista Miguel Ángel Kastro. El análisis y su relevancia dentro de lo que fue el estallido social de 2019 en Chile nos permitirá plantear cómo ciertas obras, consideradas canónicas dentro del arte occidental, son releídas y recontextualizadas para expresar urgencias y demandas distintas a las de sus contextos originales, dentro de lo que algunos autores y autoras han denominado como «arte en flujo». En esta línea, se repasará brevemente el devenir histórico del arte callejero chileno como una historia del canon revisitado y cómo algunas de sus expresiones se insertan dentro del

denominado «arte poshistórico». Como acápite final, se reflexiona en torno a qué significa que la obra de Kastro sea el frontis del Museo del Estallido Social, originalmente ubicado en el barrio Bellavista de Santiago.

El *Guernica* de Picasso: arte, significado y política

Para comprender el contexto social y el significado iconográfico del *18 de octubre* de Kastro, es necesario volver al *Guernica* original y explorar más a fondo el momento histórico que dio a luz a este poderoso y monumental lienzo creado por Picasso. La reacción visceral del artista ante los ataques franquistas al País Vasco refleja la cruda realidad que vivió España en 1937. El propósito del Estado en aquel entonces fue reprimir de forma rápida y eficaz la resistencia vasca en el noreste de España. El uso de la violencia extrema fue una medida de intimidación ante los movimientos sociales encabezados por el pueblo vasco. Gijs Van Hensbergen, historiador del arte, nos describe con más detalle las acciones bélicas que ocurrieron de manera sistemática:

El lunes 26 de abril de 1937, mientras las fuerzas nacionales de Franco avanzan hacia el norte para aislar Bilbao y hacerse con el control del País Vasco, se tomó la decisión de aplastar la resistencia con una apabullante demostración de fuerza. A las cuatro de la tarde, y durante las tres horas siguientes, sesenta aviones italianos y alemanes lanzaron una lluvia de bombas incendiarias sobre Gernika, reduciéndola a una abrasadora bola de fuego (19).

Más tarde ese mismo año Picasso empezó a dibujar una serie de bocetos que lo llevarían a desarrollar un vocabulario visual capaz de expresar los horrores de la guerra. Según Raúl Cristancho, estos bocetos dan a conocer el proceso creativo del artista: «El gran mérito de estos dibujos está en que nos muestran claramente los puntos de partida sobre los cuales el artista realiza los primeros acercamientos e ideas y la manera cómo estas evolucionan» (8). Estos dibujos preparatorios ya contenían muchas de las imágenes que nos son familiares en el *Guernica* terminado: caballos relinchando de dolor, personas desplomadas en el suelo, casas consumidas en llamas, minotauros observando la devastación, etc. Es importante recalcar que entre el ataque a Guernica y la creación de la pintura *Guernica* transcurrió menos de un año, lo que explica que la reacción de Picasso ante los eventos fuera casi inmediata.

Midiendo aproximadamente tres metros de alto y ocho de largo, *Guernica* es una obra que documenta los ya mencionados eventos de la guerra civil española, pero no de manera meramente histórica. De hecho, no se ve ninguna referencia directa al pueblo de Guernica en el espacio pictórico del cuadro. Lo que sí se ven plasmadas son las emociones desgarradoras y caóticas de la violencia bélica. Cada figura lleva significados simbólicos múltiples que dan espacio a múltiples interpretaciones. Por ejemplo, Picasso pintó un minotauro al costado izquierdo de la composición, el que ha

sido interpretado de varios modos –como símbolo del pueblo español, como alegoría de la barbarie franquista, como referencia al artista mismo, entre otras lecturas–. El resto de las figuras también poseen múltiples significados, pero aun así retienen cargas emocionalmente estables. Todas, de una u otra manera, aportan al sentido trágico y devastador de la injusticia social.

Lo que a primera vista parece una composición meramente espontánea y arbitraria, en *Guernica* es un arreglo visual estructurado sobre la base de un triángulo. Al centro de él vemos la figura de un caballo que relincha mientras parece intentar escapar la violencia a su alrededor. Debajo del caballo yace el cuerpo sin vida de un guerrero caído quien aún sostiene en su puño una espada quebrada. Al otro extremo del triángulo, se aprecia la figura de una mujer alzando su cuerpo hacia adelante, mientras dirige su mirada en la dirección de dos luces que alumbran la penosa escena. Una de estas luces es una ampolleta eléctrica que representa el mundo moderno de la tecnología, incluyendo las nuevas tecnologías de la guerra y el combate. La otra es una lámpara a gas sujeta por una mujer asomada desde una ventana. Si bien la potencia de esta luz no se asemeja al foco brillante y desapacible de la ampolleta, la lámpara representa la esperanza y el sentir del pueblo. El costado izquierdo de la composición nos revela la figura de otra mujer quien sujeta el cuerpo sin vida de su bebé. Sus rasgos se ven distorsionados por la angustia y sufrimiento. Estas dos figuras se asemejan a imágenes religiosas de la Virgen María, lamentando la muerte de su hijo Jesucristo. Esta referencia a las tradiciones pictóricas judeocristianas sugiere una correlación entre la tragedia bíblica y la más actual de *Guernica*. Picasso, así, eleva a dimensión histórica lo que vivía España en los años treinta. En el costado derecho del cuadro vemos una imagen igualmente horrorosa, de una mujer cuyo cuerpo se consume en llamas. Su expresión es de un dolor impensable. Esta figura ciertamente representa la barbarie individual que vivió la población de *Guernica*, pero también alegoriza la trágica condición humana que conlleva la represión militar.

Guernica fue exhibida por primera vez en el Pabellón de España durante la Exposición Internacional de París en 1937, a pocos meses de ser terminada. Después de eso, según lo señala Víctor Nieto Alcaide, «la obra no sólo no perdió su vigencia, sino que fue aumentando con el paso del tiempo» (15). Además, las múltiples interpretaciones, resignificaciones y reproducciones de *Guernica* la han convertido en una de las obras más famosas del arte europeo en el siglo veinte. El Museo Reina Sofía, en donde se encuentra *Guernica* actualmente, montó la exhibición y plataforma virtual llamada *Repensar Guernica*, en la que se considera el impacto de esta pintura a través de la historia. Entre los archivos de *Repensar Guernica* se encuentra precisamente una reproducción de *18 de octubre* de Kastro. Es así como la obra del grafitero chileno forma parte de una mitología política y visual que Picasso inició en 1937, y que continúa hasta el día de hoy.

El canon cuestionado y revisitado

Desde distintos formatos y lugares, el arte contemporáneo ha cuestionado el concepto de *obra* propio de la historia del arte. Respecto a este artículo, resulta pertinente vislumbrar de qué manera conceptos como el citado y el *espacio del museo* han sido tensionados y releídos por el denominado *arte urbano* o *callejero*.

Arte en flujo: la obra abandona el museo

El cuestionamiento hacia el museo como «el» lugar del arte por excelencia no es nuevo. Jean-Louis Déotte ha comentado que el museo «es un dispositivo que inventa el arte en el sentido moderno de la estética» (69). Hace casi 100 años, fundamentalmente desde las vanguardias, comienza un movimiento en contra de los museos y en general hacia la idea de la «preservación artística» (Groys 9). La pregunta que surge es «¿por qué se privilegian ciertas cosas [...] mientras se dejan otras cosas libradas al poder destructor del tiempo, y a nadie le importa que eventualmente desaparezcan?» (9). Pensar que lo del pasado es, de suyo, más valioso que lo actual, es al menos una idea cuestionable y es desde ahí donde ciertos movimientos y artistas toman partido para cuestionar la conservación artística en el museo y que ciertas obras, por pertenecer a un pasado glorioso o épocas específicas, tengan un valor en sí. Es más, Déotte sugiere que el museo es un lugar donde los objetos coleccionados asumen un discurso de universalidad: «El poder del museo es tal, como el del patrimonio, que trae consigo mismo todas las obras, incluyendo a los artefactos [...] dentro del círculo de la inclusión universal» (77). La idea de universalidad que entabla el museo incita al espectador a que piense que cada obra en su colección posee un valor innato. Este valor cultural y artístico por lo general no se cuestiona, sino que se acepta como universal a través de un acuerdo implícito entre el público y el museo.

Cabe indicar que el museo trae consigo una historia que lo vincula con la producción del conocimiento desde el punto de vista del poder. Este poder se ejerce a través de lo que Tony Bennett llama el «complejo expositivo», que está compuesto de una red de museos y galerías (por lo general en el mundo occidental) que promueven conocimientos hegemónicos. Este complejo se define además por la capacidad de «organizar y coordinar el orden de las cosas y de producir un espacio para el público en relación con ese orden» (31). Es más, el complejo expositivo, Bennett nos aclara, «provee nuevos instrumentos para la regulación moral y cultural de las clases obreras» (37). Esta crítica presenta al museo como parte de un sistema social que estructura y ordena relaciones entre objetos y personas de acuerdo con los intereses del poder institucional.

Tal crítica es solo el comienzo de un movimiento mayor y que trae otros cuestionamientos que desbordan la preservación museal. Como señala Groys, entregar las obras al flujo del tiempo conduce a preguntas más radicales: «¿podemos seguir hablando de arte si el destino de la obra de arte no difiere del destino del resto de las

cosas ordinarias?» (10). De ahí el concepto de «arte fluido» o «arte en flujo», pues tanto las obras como el resto de los objetos cotidianos están en permanente circulación y movimiento, lo que implica también su desaparición.

Tal concepción del arte en flujo permanente se contradice con el propósito propiamente moderno de lo artístico: *detener* el tiempo (Groys 10-11). De allí que este tipo de relación con el tiempo de lo artístico calce con la idea del museo: «El museo prometía una eternidad materialista asegurada no de manera ontológica sino política y económicamente» (10-11). Sin embargo, y como ya se ha planteado, tal promesa durante el siglo xx entra en crisis a partir de la reflexión metaartística, esto es, el arte replanteándose a sí misma desde sus propios fundamentos. Incluso, el propio museo tampoco ha salido indemne de esta concepción *líquida* de la obra, siendo ya no más el espacio consagrado para el coleccionismo de las obras, sino más bien un lugar-escenario de diversos proyectos, muchos de ellos temporales y en permanente movimiento (10-11). Andreas Huyssen ha observado que desde «los años sesenta, las actividades artísticas se han vuelto mucho más difusas y difíciles de contener dentro de categorías prudentes o dentro de instituciones estables tales como la academia, el museo o inclusive la red de galerías establecidas» (219). El museo ya no es más el lugar ideal de la contemplación y meditación, o si lo es, también resulta ser muchas otras cosas más.

Y es que el arte contemporáneo ya no lucha *contra* el tiempo, sino más bien colabora con él; no *produce* obras, sino más bien eventos, performances, instalaciones (Groys 12). Sobre ello se documenta, narra, referencia, mas no se preserva ni se contempla: en definitiva, lo que abunda es información sobre acontecimientos de arte (12). No sin cierta paradoja, lo que en su momento fue canon y ocupó un lugar central, llámese el sistema del arte tradicional y su producción estética, hoy se ha vuelto marginal. En cambio, lo que hoy tiene verdadero impacto en las audiencias es la información sobre el arte, que al volverse líquido y en movimiento, puede alcanzar públicos insospechados respecto a los que podrían visitar presencialmente la obra (14). El arte en flujo es lo mejor documentado en la actualidad y tal flujo de información es lo que circula, no las obras del arte que el museo conservaba o aún conserva.

Sin duda que la presencia y masificación de Internet se ha convertido en un factor clave, puesto que la documentación sobre arte es más accesible que cualquier otro tipo de archivo (Groys 15). «Los límites entre las bellas artes y la cultura masiva se han vuelto cada vez más imperceptibles,» nos comenta Huyssen, «y deberíamos comenzar a ver ese proceso como uno de oportunidades en lugar de lamentar la pérdida de calidad y la falta de valor» (ix). De cierta forma, el arte «no predice el futuro, sino que demuestra, en cambio, el carácter transitorio del presente y, así, abre el camino a lo nuevo» (Groys 15). Así, el arte en flujo lleva en sí misma la posibilidad de crear su propia tradición. Y es que la obra, como canónicamente fue considerada, está destinada a desaparecer, no así la información que puede producirse y circular sobre la misma (20). Tal motivo, el de un arte que entra en flujo al volver fluida su forma, es el principal motor de las revoluciones artísticas del siglo xx en adelante (21).

La obra se hace cargo del contexto

A partir de los desarrollos y propuestas artísticas del siglo xx, una de las inquietudes principales fue revivir la consabida relación entre «arte» y «vida» o, de otro modo, de qué forma las propuestas artísticas se hacen cargo del contexto en el que surgen y no quedan ensimismadas en «el limbo de lo artístico». Según Paul Ardenne, «se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad» (11).

La obra se inserta en un mundo con coordenadas concretas y particulares, de tal forma que en algún momento la propuesta artística debe vérselas con las condiciones materiales que la hicieron posible (Ardenne 11). Alineada con los planteamientos vanguardistas, se trata de hacer «un arte en desfase y de efectos inesperados que llega a remover la realidad» (11), desafiando e incomodando al contexto. De ahí que surgieran prácticas que buscarán la presentación antes que la representación y la intervención en el *aquí y ahora* (11).

De esta manera, en un acto de territorialización, «el artista baja al ruedo: se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina» (Ardenne 13). Es en ese plano que se da la compleja relación entre contexto y obras, donde el «conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho» están en situación de interacción con todas las creaciones y que «tejen con la realidad» (14-15). Así, el arte se encarna enriquecido con el contacto del mundo, asumiendo las circunstancias que hacen su propia historia (14-15).

Se trata entonces de «abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras» y de acortar la brecha entre artista y público (Ardenne 14). El artista se transforma en actor, personalidad activista y crítica, y cuya posición se requiere «comprometida, perturbadora y vigilante» (16). Sacando a la obra del museo, esta ya no aparece como exclusiva de este espacio y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, «ofreciendo al espectador una experiencia sensible original» (22).

El arte contextual revisitará el enfoque de lo sensible, añadiéndole la otredad corporal: «un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo» (Ardenne 24). A la vez, tales propuestas operarán sobre un doble registro: implicándose, pero, a la vez, ejerciendo la crítica (25). Y es que «el arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en galerías [...] puede existir con lo que está situado fuera de la galería una relación artística que es importantísimo explorar» (27). Se trastoca así la relación entre «arte» y «público», sobrepasando la mera contemplación pasiva de las obras y replanteando la noción de «arte público» (45).

Expresiones como los grafiti y murales terminan siendo reposicionamientos de la creación, mostrándonos que otras experiencias de los espacios es posible (Ardenne 53). Tal reposicionamiento resulta también político pues «está confrontado, inmediatamente, con otra autoridad, la del poder público instituido [...] de este encuentro derivan una inevitable tensión y esta constatación: las relaciones [...] entre el artista y

el poder político, tienen todas las oportunidades de convertirse en imposibles» (54). El artista, que interviene la urbe desde lo extrainstitucional, no espera que se le ceda un lugar de lo público (55).

Como tales expresiones no están destinadas a perdurar, la reposición le otorga al artista «la posibilidad de organizar la presentación de su obra según sus propios criterios» (Ardenne 58). El espacio público aparece como un territorio en disputa, donde se cruzan distintos poderes y energías, sin detenerse ni controlarse. De ahí es que haya que destacar su carácter de efímero (58). Con esto se hace evidente el que

la ciudad [...] tiene un fuerte poder de atracción estética [...] lugar de una actividad continua, rutinaria o impulsiva [...] También es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro: del arte con un público, en contacto directo; del artista con el otro, en los términos de una proximidad que puede adoptar varias formas (Ardenne 59).

Por consiguiente, el arte contextual añade una dimensión material a lo urbano y se inscribe en una relación encarnada, viviendo la ciudad y no meramente representándola (Ardenne 60). La ciudad aparece en tanto realidad *maleable*, la que mediante signos escritos puede interrumpir, aunque sea brevemente, la colonización del espacio urbano (67).

Arte urbano, arte de la calle: algunas consideraciones

El concepto que se maneja de «arte» dentro del ámbito de la cultura occidental muchas veces dista del que se considera en otras culturas o momentos históricos de nuestra civilización (Fernández Arenas y Torrijos 7). Desde el Renacimiento en adelante, hay una diversidad de expresiones artísticas denominadas «arte» que lo son tal mientras sean admitidas por una determinada teoría, normativa o reflexión canónica (7). En tanto,

los demás objetos, que no estén directamente originados por las llamadas artes mayores [...] son considerados como artes menores, como objetos estéticos o artes ornamentales y decorativas. Los primeros pueden entrar directamente a formar parte de una colección o museo; los segundos sólo como algo complementario y de rango secundario [...] ya que los demás fenómenos con vida fugaz y efímera no son coleccionables (Fernández Arenas y Torrijos 7)

Tal apreciación ha sido consolidada por el veredicto de academias, salas de exhibición, la misma crítica de arte, los museos y la historia del arte (Fernández Arenas y Torrijos 7). De esta manera, nace la concepción del «valor artístico como algo inherente y propio de los mismos objetos. Es entender el arte por el arte» (8). Al mismo tiempo, se concibe como un «producto libre que debe confrontarse entre entendidos y compradores (críticos y marchantes) [...] (lo que origina) el arte como

mercancía» (8). Así, nacen conceptos como la enseñanza, el comercio, la conservación e, incluso, la ciencia relacionados con el arte, desde principalmente los campos de la metafísica (estética) y la historia (como historia del arte) (8). Ocurre entonces la escisión de los mundos:

por un lado [...] la actividad fabricante de las cosas que cubren las necesidades vitales, trabajo, ciencia y técnica, y por el otro el amplio mundo de la creatividad artística que en términos genéricos llamamos arte. Pero entre estos dos mundos queda una serie de fenómenos o hechos que no están claramente incluidos [...] al tener carácter efímero, fugaz, fungible [...] arte es lo coleccionable y museable, lo perenne; lo efímero, que no es coleccionable y museable, es otra cosa (9).

De esta manera, el arte ya no aparece como mera realidad objetiva, una materia de formas y colores conservables, sino más bien «un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y recrea, consumiéndola de nuevo, porque se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado» (Fernández Arenas y Torrijos 9). La obra se transforma entonces en «el medio de interacción entre ella y su receptor» (9). El arte se constituye así en un proceso complejo, donde los objetos artísticos son consumidos en experiencias comunicativas que se acaban cuando la obra se agota y que no son susceptibles de coleccionarse en un museo (9).

Esto nos conduce a un fundamento epistémico del propio arte, al poder afirmar a partir de este tipo de experiencias que «todo arte es en principio efímero [...] deja de ser arte cuando se ha consumido o ha perdido la función que cumplía» (Fernández Arenas y Torrijos 10). A la vez, podemos incorporar el concepto de «consumo estético», donde los elementos se organizan a partir de los mundos simbólicos de cada cultura. Tales organizaciones se dan en las dimensiones de tiempo, espacio, rito y espectador (10), lo que lleva a estudiar el arte como un todo integrado. El espacio urbano entonces, escenario del arte denominado «callejero», podemos considerarlo como «arte de relación [...] un paradigma de arte efímero que exige una percepción serial por la complejidad de espacios públicos, espacios privados y espacios restringidos» (12), transformando el espacio físico urbano en lugar de y para lo estético.

El uso estético del espacio

Toda actividad cultural necesita del espacio, y utilizarlo estéticamente es específicamente humano (Fernández Arenas y Torrijos 17). Básicamente, «una actividad que consiste en transformar materiales mediante una actitud creativa y poblar el entorno con signos cuya misión final es comunicar, mediante un repertorio simbólico, la descripción que de la realidad se hace cada comunidad» (17). De esta manera, no hay espacio transformado separado de la vivencia del tiempo ni tampoco hay creación que no participe en una representación de la cultura (18). Específicamente, un «arte del espacio» es

«una aproximación a otra forma de entender y comprender el arte, caracterizada por su particularidad de poner el énfasis en la interrelación de los elementos más que en los elementos considerados de forma aislada, en el rol que juega cada obra dentro del contexto» (Fernández Arenas y Torrijos 19). De acá podemos deducir que nunca el espacio es *natural*, sino que siempre será de una u otra forma espacio *transformado* (21). En esta línea, hay una serie de acontecimientos que afectan a la percepción del que pasea por la ciudad en su recorrido espacio-temporal (24). Así, «la estética espacial posee su carga ideológica en relación con la comunidad que lo utilice, cómo y con qué finalidad ritual lo haga [...] una unidad estética que represente el universo simbólico de esa comunidad» (25-26).

En este sentido, el espacio más característico y donde las producciones culturales alcanzan mayor complejidad es la ciudad, actuando a manera de «macroespacio contenedor» y siendo el lugar de la transformación por excelencia (Fernández Arenas y Torrijos 26-27). Resulta interesante, por lo demás, darse cuenta de que esta ciudad viva termina siendo otra forma de comprender las denominadas *artes del espacio* (29). Debemos tener en cuenta que «toda obra de arte espacial es una producción conjunta en la que objetos y actividades se conjugan para dar lugar a una obra que supera la suma de sus significados» (31). Así, todo en la ciudad propone el acceso a la obra de arte por la vía de la conjunción, lo diverso, lo multidisciplinar (31), siendo muchas veces la creación de un artista que no es único. Hay que contar además con «el habitante de la ciudad, transformado por su condición de *observador participante*, en creador y objeto de parte de esa estética» (32).

El espacio público para el habitante de la ciudad puede ser utilizado en el amplio margen de acción que limitan ciertas reglas básicas de convivencia urbana, no existiendo restricción para el paso ni las visitas (como sí ocurre en el museo) (Fernández Arenas y Torrijos 35). Es por ello que

los grupos alejados del poder –y por tanto excluidos de la creación de obras sofisticadas y a gran escala– no renunciarán tampoco a la expresión estética [...] aunque hayan de recurrir a técnicas más simples [...] murales [...] los graffiti y, en última instancia, la transformación del propio cuerpo [...] que llega en algunos casos a constituirse en obra de arte móvil (39).

La ciudad produce tal cantidad de información, dispareja y compleja a la vez, que sus habitantes se encuentran siempre en continuo *reciclaje* para poder seguir integrados a la realidad urbana que los rodea (Fernández Arenas y Torrijos 62). A la luz de esto, se vuelve visible la relación del arte con las distintas formas del poder: «La teoría del “arte por el arte” es un absurdo sin ninguna relación con la realidad: no existe ninguna forma de arte, que aspire a su reconocimiento, que no implique la expresión formal de una comunidad que pretende detentar una determinada forma de poder» (67).

Algunas consideraciones sobre el arte callejero chileno

A partir de la realidad urbana segregada de la mayoría de las metrópolis contemporáneas, se observa la formación de identidades urbanas marginales que se expresan estéticamente:

hay sectores que no se sienten representados ni incluidos [...] en los barrios más vulnerables y alejados del centro, se ha venido gestando [...] una identidad diferente, fuertemente vinculada con el territorio y marcada por una sensación de descontento, que se traducirá paulatinamente en expresiones artísticas de rebeldía, prácticas contraculturales y manifestaciones de protesta contra un sistema que no los toma en cuenta (Aguilera y Espinoza 11).

De esta manera, el desarrollo de un arte urbano o callejero se transforma en una forma de *arrebatarse* espacios dentro de la propia ciudad (Aguilera y Espinoza 15).

Al momento de hablar sobre arte callejero, resulta inevitable la referencia al contexto sociopolítico del Chile posdictadura de inicios de la década del 90 y de qué manera este tipo de expresiones adquieren especial notoriedad y desarrollo:

Tras casi dos décadas de dictadura, el país comienza a recomponerse y las expresiones urbanas más alejadas de la elite y el *mainstream* encuentran canales de difusión accesibles y masivos. El arte callejero resulta un medio de comunicación más certero y directo para expresar el descontento de jóvenes que crecieron sintiéndose silenciados y quienes no vieron llegar la alegría prometida con el retorno de la democracia (Aguilera y Espinoza 15).

Sumado a lo anterior, no puede dejarse fuera la *herencia* que constituyó el muralismo político chileno de la década del 60 y antes del fin de la Unidad Popular, el que se reconfigura como disidencia durante la década del 80. Así, se confirma el sello de resistencia que tuvo y que aún conserva la pintura muralista (Aguilera y Espinoza 17).

En un intento por bosquejar lo que sería «una historia de la pintura mural en Chile», es claro que «La pintura callejera [...] ha sido usada como propaganda política desde 1963 [...] El primer mural propiamente propagandístico fue pro Allende, pintado en julio de 1963 en la avenida España, entre Valparaíso y Viña del Mar [...] Los primeros murales políticos en Santiago son de comienzos de 1964» (Palmer 9). Junto con ello, y que ha permanecido como sello de este tipo de trabajos, la durabilidad no era su último objetivo, todas estaban hechas para *no perdurar* (9).

Se mencionó el legado de las «brigadas» como hito fundamental de la historia del muralismo y el arte urbano en Chile, las que, anteriores a las elecciones presidenciales de 1970, organizan a comunistas y socialistas apoyando a sus respectivos candidatos, directo y que constituyó la formación de un lenguaje visual, aún reconocible hasta hoy (Palmer 11):

Las brigadas fueron grupos que participaron, desde el rayado de muros, en la propagación de actividades e ideas políticas. Se trataba por ejemplo de escribir

nombres de eventuales candidatos o *slogans* alusivos a sus propuestas, o también dibujar ciertas imágenes-signos que caracterizaban una idea de proposición ideológica (Rodríguez-Plaza 17).

Guisela Latorre documenta la historia de la Brigada Ramona Parra (BRP) y la Brigada Chacón (BC) en su libro *Democracy on the Wall (Democracia sobre el muro)* e indica que la BRP estaba vinculada a las Juventudes Comunistas (JJ. CC.) mientras que la BC se adhiere al Partido Comunista y a la campaña electoral del senador Volodia Teitelboim (28). Tales alianzas demuestran la relación íntima que ha existido entre el arte callejero y la política chilena. Las obras de las brigadas además abarcaron gran parte del territorio (desde Arica a Punta Arenas), y el mural más famoso es *El primer gol del pueblo chileno*, en la piscina municipal de la comuna de La Granja, diseñado por Roberto Matta y ejecutado por miembros de las BRP» (Palmer 12).

Deben señalarse las múltiples influencias culturales que absorbieron estos grupos, especialmente a nivel visual, aun desde facciones ideológicamente opuestas en ese momento: «Las imágenes de las BRP estaban abiertas a la cultura pop [...] la gráfica del disco *Yellow Submarine* de los Beatles [...] las imágenes propias de la música popular en Chile [...] las carátulas de Vicente Larrea para los discos de la Nueva Canción Chilena [...] la canción de protesta en La Habana, año 1967 [...] el Festival de Woodstock de 1969» (Palmer 12-13). Será a partir de 1973 y los años que siguen cuando el muralismo callejero se transforma en *extraoficial*, ajeno a cualquier tipo de escuela o instrucción formal (14).

Hacia fines de los años 80, y tratando de realizar un continuo, «la propaganda de estos colectivos (las brigadas apoyando la campaña del NO) estimuló una nueva ola de arte callejero: algunos protagonistas consagrados del grafiti chileno de hoy iniciaron sus actividades en los 80» (Palmer 15). Junto con ello, y ya en la década del 90, aparece la figura del «Museo a Cielo Abierto», que provoca adhesiones no oficiales y donde podemos destacar el hecho de que la mayoría de los murales más novedosos y creativamente interesantes ya no son encargos desde entes oficiales (Gobierno u otros) (16).

Terminada la dictadura, aparece otro grupo en escena: «grupos de artistas callejeros comenzaron a trabajar en Santiago... A diferencia de los murales políticos entre los 60 y 80 [...] se conformaba con llegar sólo al público hiphopero» (Palmer 16), asumiendo al grafiti como «el arte del Tercer Mundo» (frase del grafitero paulista Vitche). Así, el grafiti es «protesta», una de las maneras más populares y enérgicas de expresar la frustración juvenil ante el periodo de transición política en Chile de los años 90 (16). Tratando de establecer cierta continuidad, cabe decir que «muchos artistas grafiteros hip hop guardaban en su memoria las pinturas antipinochetistas que vieron durante su infancia. Esto acentuó la dimensión social de sus creaciones» (16), heredando roles asignados a la manera como ocurría con las brigadas muralistas de los años 60 y 70. Así, se pueden encontrar un hilo de continuidad visual que va desde los años 60 hasta nuestros días: «paralelos y conexiones entre el arte muralista populista de los años 70

y el de la posdictadura [...] el imaginario compuesto por Vicente Larrea en carátulas de discos [...] y el imaginario pro mapuche en su conflicto actual» (13).

Resulta importante señalar que «el arte callejero latinoamericano ha sido reconocido desde hace un tiempo en el mundo y Chile figura constantemente en panorámicas del muralismo y grafiti de América Latina y otros continentes» (Palmer 7), donde São Paulo y Santiago de Chile son dos de las capitales mundiales más importantes del grafiti (7). Dentro del panorama actual, podemos afirmar que: «En el Chile contemporáneo, la tradición latinoamericana de “arte para todos” confluye en la actitud rebelde del grafiti mundial: el resultado es la multiplicación de un *Street art* accesible» (7). Otro aspecto que destacar es lo que señala Rodríguez Plaza en *Pintura callejera chilena*, al vincular la pintura callejera chilena con cierto imaginario ciudadano que podemos reconocer como característico de nuestras urbes:

[la pintura callejera chilena] la amplitud y multiplicidad que adquiere en los medios poblacionales y políticos en los que suele ocurrir, sin olvidar, por cierto, el hecho de su connaturalidad urbana [...] sin ella, quizás la imaginación ciudadana chilena no existiría en las formas que existe. Si el Chile contemporáneo es visto de una determinada manera es, en parte, debido a estas visualidades callejeras (Palmer 10).

Replanteando el concepto de obra: el arte *poshistórico*

Si se busca un sello de las búsquedas artísticas del siglo xx y la actualidad, podríamos decir que sería el de «descanonizar el canon». Esto es, las obras no solo están para ser contempladas, sino que también para entablar un diálogo con ellas, lo que puede pasar a ser también intervención, replanteamiento, relecturas, etcétera.

En esta línea, un autor como Danto sostiene que el arte contemporáneo no realiza un alegato «contra» el arte que lo antecedió. El gesto contemporáneo es más bien disponer de este pasado para el uso que los artistas quieran darle. Donde el artista de nuestro tiempo no llega es al «espíritu» con que el arte tradicional fue creado, lo que se vincula con el desarraigo propio de las expresiones actuales (27-28). De alguna forma se ha llegado a una situación límite, donde el propio arte ha excedido sus propias limitaciones, ante lo cual le quedan dos alternativas: no calzar con el relato histórico-artístico o realizar un gesto de «regresión» hacia lo anterior (31).

La postura actual es que cualquier obra que se hubiese hecho antes es factible de volver a realizarse, resultando lo que Danto denomina «arte poshistórico» (34). Ante la inexistencia del «linde de la historia», vigente hasta el siglo xx, pareciera que todo estuviese permitido si es que de arte se trata (35).

En términos artísticos, «todo se vuelve posible», susceptible de *ser* arte. Es debido a esta falta de estructura de la situación que aparece la imposibilidad de un «relato legitimador» al respecto (Danto 136). Si todo es posible, no hay futuro determinado,

como tampoco nada se vuelve necesario ni inevitable, pues la obra de arte ya no «tiene que ser» de ninguna manera en especial (147, 149-150). El arte se ha vuelto, fundamentalmente, *contingencia*: no es necesaria ni imposible. Es tan amplio el repertorio de elecciones artísticas que preceptos como el de la no contaminación de los géneros ni los medios ya no cumplen cometido en específico (195). Estamos ante el mundo donde «todo vale» (196).

Pintura callejera chilena: revisitando los cánones

¿Podemos hablar de una «tradición chilena del arte callejero», propiamente tal? Algunos sostienen que no puede hablarse de una «historia del muralismo chileno» propiamente tal, pues lo que tenemos son obras y autores puntuales. Lo anterior viene dado, entre otros factores, desde una planificación urbana que no ha sido pensada otorgando un espacio para el arte callejero. En este sentido, ¿qué ocurre propiamente con el grafiti, el que surge desde los márgenes, tensionando permanentemente la vieja dicotomía centro-periferia? Posiblemente no podemos hablar de una *historia* como tal, pero sí de un cierto itinerario o relato interrumpido, que se inicia con las y los jóvenes de las poblaciones marginales escuchando *break dance* y rap a fines de los años 80, cultura que se masifica a partir de los años 90. Latorre observa que el grafiti de esa época se caracteriza por una síntesis entre lo individual y lo colectivo:

Para muchos practicantes [en Chile], hacer grafiti era parte de un proceso identitario altamente individualizado, un proceso que les permitió resolver un estilo propio que los distinguiera de los demás. Sin embargo, el hecho de que este proceso necesitaba ocurrir dentro de la cultura colectiva del hip-hop indicaba que estos artistas emergentes buscaban conectarse con una comunidad más amplia (107).

Esta corriente individual y colectiva del hip hop se desarrolla significativamente durante esta década, con grupos musicales emblemáticos como Tiro de Gracia, La Pozze Latina y otros, alimentando este desarrollo visual de un estilo que seguía derroteros propios. Patricio Rodríguez-Plaza se refiere a esta etapa como el momento en que «el restablecimiento y asentamiento de la democracia en la cual Chile se debate, no obstante, entre la recuperación de una memoria y espacios de libertad y los lastres de marcas y cambios producidos en las etapas precedentes» (14). Ya para la década del 2000 tenemos la «explosión» y desmembramiento del movimiento en muchos grupos y regiones del país, sea en estéticas, temáticas y propuestas.

En términos de lo que nos interesa, ¿ha habido cuestionamientos o relecturas de obras de arte consideradas canónicas? El trabajo de Pixel Art podría ser un ejemplo de ello. Este artista ha trabajado, fundamentalmente, con retratos canónicos de personajes del arte y la cultura universal (Beethoven, Salvador Dalí, Vincent Van Gogh, Pablo Neruda, Nicanor Parra). Vemos en esta obra una relectura de cierto imaginario cultural

occidental que a través de la técnica del «pixel» expresa la fragmentariedad de tales figuras en el mundo líquido y acelerado en que vivimos hoy. Esto se complementa con que las obras tengan códigos QR para ser leídas desde el teléfono móvil del espectador. Una posible interrogante que nos plantea Pixel Art es de qué manera figuras canónicas de la cultura de Occidente se han «pixelado» con los tiempos que corren, a pesar de seguir siendo reconocibles y considerados como referentes

Caso Guernica chileno de Kastro. Análisis simbólico-político-contextual

En la obra *18 de octubre* Kastro nos muestra la agitación política, pero también el imaginario cultural que surgió a raíz del estallido social. Aprovechándose de la elasticidad iconográfica y de la popularidad de *Guernica*, el artista replica la composición general del cuadro original, pero transforma de manera radical y estratégica los diferentes personajes y figuras que viven en el cuadro de Picasso. Se trata de una apropiación artística que remodela, resignifica y actualiza el lenguaje de Picasso, lo que lleva a la creación de un vocabulario que en sí se torna único y distintivo. Según Justin Clemens y Dominic Pettman, la «apropiación rompe con la tradición para hacernos pensar otra vez sobre la tradición. La apropiación por lo tanto pone en evidencia la relación de una obra hacia otras dentro de la tradición, esto con el fin de cuestionar el significado, estatus y límites de la tradición misma» (26). No cabe duda de que la impronta contestataria de Picasso es reconocida y celebrada por Kastro, pero a la vez también resulta subvertida e inclusive cuestionada por el artista que busca resaltar lo específico del contexto chileno. Terri Gordon-Zolov y Eric Zolov nos explican que la «adaptación de Kastro retiene el estilo áspero y cubista del original. Las caras están distorsionadas, los cuerpos se ven desmembrados y las expresiones son cómicas y grotescas» (270).

Dentro del marco-estructura dado por el cuadro de Picasso aparecen ciertos referentes del imaginario cultural chileno: «LIDER», cadena de supermercados saqueada durante el estallido; la estación Metro «Baquedano», epicentro de las movilizaciones y manifestaciones en lo que antes se conocía como «Plaza Italia» y después rebautizada «Plaza Dignidad»; el «Perro Matapacos»; las cacerolas resignificadas, pues si en un momento fueron símbolo de la queja de sector de la sociedad chilena en oposición al Gobierno de Allende, ahora, las mismas cacerolas sonaban para protestar contra el Gobierno de Piñera; la bandera chilena negra; las citas a lo «alienígena»; frases que quedaron de esos días como «Renuncia Piñera» o «Evade»; las Fuerzas Especiales de Carabineros; perdigones y balazos que cegaron y mataron gente.

Los referentes al estallido aparecen en la obra a través de un proceso de transformación que se desenvuelve en la vía pública santiaguina. La iconografía de Picasso se transforma en el imaginario chileno del estallido y la realidad chilena se convierte en

un paisaje distópico y cubista. Vemos en *18 de octubre* que la figura de la madre con su hijo muerto que aparece en *Guernica* es ahora la propia Cecilia Morel, esposa de Piñera y primera dama, quien sujeta en sus brazos la figura de un extraterrestre. La ya mencionada referencia a lo «alienígena» alude a un audio filtrado en el que la ex primera dama se refiere a los manifestantes del estallido como una «invasión extranjera, alienígena». Lo que en *Guernica* eran figuras trágicas y penosas, en *18 de octubre* se convierten en personajes ridículos dentro de una sátira absurda. Lo absurdo, parece insinuar Kastro, son las respuestas del Gobierno ante el descontento masivo del pueblo. Esta sátira visual se extiende a la figura del mismo Piñera, quien aparece en el lugar del minotauro del cuadro original. En vez de ser la figura emblemática del pintor español, el exmandatario posee las facciones de un pez piraña, referencia al apodo que se le otorgó durante su último mandato. Lo que se denuncia es la completa indiferencia de Piñera ante hechos de violencia e injusticia que se muestran en este mural. Entre ellos está la muerte de Daniela Carrasco, la «Mimo», cuyo cuerpo toma el lugar del guerrero caído de Picasso en *Guernica*. Carrasco trabajaba como mimo en las calles de Santiago. El 20 de octubre de 2019 fue detenida por Carabineros y luego encontrada muerta, colgada por el cuello de una reja. Según reportes oficiales, Carrasco murió a raíz de un suicidio, pero algunos grupos alegan que ella mostraba indicios de tortura y violencia sexual, y apuntan a Carabineros como los posibles responsables. Kastro representa a la mimo como una mártir del estallido, merecedora del homenaje público que se le concede en el grafiti mural.

A diferencia de Picasso, Kastro presta atención a historias específicas. Los elementos reconocibles e identificables para un público que vivió el estallido son clave en esta obra. El artista se asegura de que no quepa duda de que este grafiti mural documenta los hechos ocurridos en octubre de 2019. Por ejemplo, al costado derecho de la composición vemos un torniquete con el número 30. Esta simple imagen es una clara alusión al alza de precios en el transporte público que gatilló las protestas iniciales del estallido, en las que grupos grandes de manifestantes, muchos de ellos escolares, saltaron los torniquetes del metro para evadir el pago del pasaje. El lema «No son 30 pesos, son 30 años» nació en oposición al sistema económico neoliberal que rige en el país desde la vuelta a la democracia. Dos figuras femeninas imponentes flanquean el torniquete, figuras que se derivan de la iconografía picassiana de *Guernica*. Para Picasso, estas dos mujeres representan alegorías de resistencia ante la injusticia social. Kastro les otorga la misma carga simbólica, pero le agrega lo específico del estallido social. Ambas mujeres no solamente sujetan cacerolas, sino que también muestran sus rostros con lesiones oculares, un trágico referente a la brutal respuesta del Gobierno, cuyas fuerzas dispararon balas y perdigones en contra de la gente. Detrás de estas mujeres heroicas se detectan las ya mencionadas inscripciones «Renuncia Piñera» y «Evade». Kastro incluye estas frases como un reconocimiento hacia las consignas políticas que definieron el estallido, pero también como un hincapié hacia la proliferación de grafiti en las calles durante la rebelión de octubre. Vemos entonces cómo el artista usa la

propia herramienta del grafiti para destacar la importancia del arte callejero dentro de los movimientos sociales chilenos. El «rayado» público tomó un rol protagónico dentro de las movilizaciones políticas de aquel momento y Kastro lo documenta como un hito significativo del estallido.

Lo desordenado y caótico del cuadro ayudan a reflejar el clima y el estado emocional que muchos vivimos en Chile durante los días de octubre. Se vivía una situación de incertidumbre, donde de lado y lado podía ocurrir lo inesperado. Así, la «revuelta» del Guernica picassiano es, de alguna manera también, la revuelta del octubre chileno de 2019.

Cabe destacar además el carácter *móvil* que presenta el cuadro, lo que sintoniza muy bien con las movilizaciones de aquellos días. Lo que estaba ocurriendo, todos los días, era algo distinto, que estaba en movimiento y que no se iba a detener. Proceso que puede haber quedado «detenido» con la pandemia de 2020, pero que no se detendrá y tomará distintas formas y expresiones en el porvenir.¹

Coda: El Guernica chileno como «portada» del Museo del Estallido Social

Finalmente, nos preguntamos: ¿qué ocurre cuando un movimiento social, eminentemente callejero y, por ende, efímero, se traslada al espacio del museo? Puede argumentarse que de ese movimiento social destila una cierta «materialidad», objetual y visual, que configura el citado espacio. Mas, ¿no constituye un contrasentido el llevar tales materialidades a una sala de exposición? ¿Tienen sentido al ser descontextualizadas y quedar como «piezas de museo» de un determinado tiempo y lugar?

Además de lo anterior: ¿qué papel juega entonces el trabajo de Kastro como «portada» del Museo del Estallido Social? ¿Se encuentran ambas producciones en un mismo nivel? ¿No podría constituirse uno, el mural como genuina expresión del arte callejero y que expresa una inquietud popular a través de una relectura de una obra de arte canónica, como una interpelación del otro, el estallido social convertido en museo?

Es así cómo se crea un diálogo entre el grafiti mural de Kastro y el Museo del Estallido Social. El muro funciona como un umbral que introduce a las y los visitantes/transeúntes a la colección de imágenes, sonidos y documentos que se archivan dentro del museo. Dada la cultura del olvido que muchas veces busca borrar la historia de movimientos sociales, los gestores de este museo aspiran a preservar la memoria efímera y obstinada del estallido. Recordemos que Groys nos indica que el museo, en su afán de preservar la obra de arte, pretende detener el tiempo y no dejar que el objeto de arte muestre las

1 Al respecto, resulta interesante revisar la entrevista realizada a Kathya Araujo en *The Clinic* (14/05/23), donde afirma que asistimos a «minis» estallidos sociales cotidianos y que requieren una solución de fondo: «No tenemos que preocuparnos por si hay un nuevo estallido social, porque tenemos el estallido frente a nuestros ojos». (<https://www.theclinic.cl/2023/05/14/kathya-araujo-tenemos-el-estallido-social-frente-a-nuestros-ojos/>)

huellas del paso de los años (9-11). El Museo del Estallido Social también busca hacer una intervención en el tiempo, pero no en relación con objetos físicos, sino a memorias políticas. La idea es fijar el recuerdo de las importantes demandas sociales del estallido en la memoria oficial.

El Museo del Estallido Social se opone al modelo tradicional del museo colonial que crea estructuras elitistas de cultura e historia. A los objetos que forman parte del museo colonial se les ha otorgado un valor social y económico para que puedan funcionar dentro de una jerarquía en la cual ciertas expresiones son más merecedoras que otras de ser coleccionadas, exhibidas y preservadas. El poder del Estado y de las clases privilegiadas se puede ejercer a través de la práctica museal. La institucionalidad del museo colonial promueve una categorización y catalogación estricta de expresiones culturales de acuerdo con una lógica supuestamente racional y objetiva. Los objetos consagrados por el museo colonial toman una posición privilegiada en relación con otras creaciones sociales y creativas. Por el contrario, el Museo del Estallido Social busca romper con las jerarquías y estructuras establecidas por el museo colonial. Esta búsqueda se puede apreciar en el tipo de «objetos» que colecciona este museo. Fotografías, panfletos, videos, audios, artículos, obras artísticas, entre otros materiales, forman parte del archivo de resistencia que se registra en el museo, un archivo que está disponible de manera presencial y virtual. Además, el público es invitado a aportar material para la colección, lo que los convierte también en curadores del museo. El carácter inclusivo y participativo del museo refleja los ideales del estallido. Más allá del archivo, el museo acumula experiencias, sentires y vivencias asociadas con la revolución de octubre, lo que podemos asociar con el concepto del repertorio. El repertorio, de acuerdo con Diana Taylor, «pone en acción la memoria encarnada» y contiene «todo acto reconocido como conocimiento efímero, no reproducible» (19). Taylor incluye dentro del repertorio movimientos corporales tales como performances planificadas o espontáneas. Durante el estallido, los cuerpos de los manifestantes en las calles de Chile crearon coreografías de protesta que interrumpieron el flujo habitual del espacio urbano. Muchos de esos actos se registran en el Museo del Estallido Social. Podemos incluir dentro de este repertorio el propio mural de Kastro que, sí es cierto, es un muro estático, también representa la acción del artista, los ademanes y movimientos físicos requeridos para llevar a cabo este grafiti mural.

Referencias

- Aguilera, Cinthya y Sammy Espinoza. *Un kolor distinto: arte, muralismo, graffiti*. Narrativa Punto Aparte, 2019.
- Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac, 2006.

- Bennett, Tony. *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*. Routledge, 2018.
- Cristancho, Raúl. *Picasso: Estudios sobre papel para Guernica*. Banco de la República, 1992.
- Clemens, Justin y Dominic Pettman. *Avoiding the Subject: Media, Culture and the Object*. Amsterdam University Press, 2004.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 1999.
- Déotte, Jean-Louis. «The Museum, a Universal Device». *Museum International*, vol. 59, n° 3, 2007, pp. 68-79.
- Fernández Arenas, José y Fernando Torrijos. *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos, 1988.
- Gordon-Zolov, Terri y Eric Zolov. *The Walls of Santiago: Social Revolution and Political Aesthetics in Contemporary Chile*. Berghahn Books, 2022.
- Groys, Boris. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra Editora, 2016.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press, 1986.
- Latorre, Guisela. *Democracy on the Wall: Street Art of the Post-Dictatorship Era in Chile*. Ohio State University Press, 2019.
- Nieto Alcaide, Victor. «El *Guernica* de Picasso. Idea y permanencia de una obra maestra». *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, editado por Genoveva Tusell. Ediciones Cátedra, 2017, pp. 15-23.
- Palmer, Rod. *Arte callejero en Chile*. Ocho Libros, 2011.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. *Pintura callejera chilena: manufactura estética y provocación teórica*. Ocho Libros, 2011.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Tusell, Genoveva, editora. *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Ediciones Cátedra, 2017.
- Van Hensbergen, Gijs. *Guernica: La historia de un icono del siglo xx*. Debate, 2004.

Estéticas de lo insensible: el orden in-mundo de las relaciones

Aesthetics of the Insensitive: The In-World Order of Relations

Lorena Souyris Oportot
Directora del CIRS (Centro de Investigación en Religión y Sociedad)
Universidad Católica del Maule
lsouyris@ucm.cl

Enviado: 12 junio 2023 | **Aceptado:** 22 julio 2024

Resumen

Este artículo busca examinar las dinámicas estético-afectivas que se manifiestan en campos de experiencias y de (con)tactos ordenando prácticas in-mundas. Tal examen asume una reflexión que apunta a problematizar la insensibilidad, no solo en cuanto antinomia de la sensibilidad, sino como una analítica de lo insensible regulando un sentimiento de indiferencia frente al otro. Esto ha organizado una forma de habitar el mundo actual que se cumpliría en el individualismo en su contingencia y que revela una disponibilidad para lo insensible. La tesis que se intenta sostener es que esta disponibilidad se originaría psíquicamente legitimando la idea lacaniana de que el sujeto surge como efecto de una diferencia significativa manifestada en una segregación interna exteriorizada en la antinomia sensibilidad/insensibilidad, así como en otra antinomia hospitalidad/inhospitalidad en la experiencia de cómo hacemos mundo.

Palabras clave: Insensibilidad, sensibilidad, in-mundo, (con)tacto.

Abstract

This article seeks to examine the aesthetic-affective dynamics that are manifested in fields of experiences and (con)tact by ordering in-world practices. Such an examination assumes a reflection that aims at problematizing insensitivity, not only as an antinomy of sensibility, but as an analytic of the insensitive regulating a feeling of indifference towards the other. This has organized a way of inhabiting the present world that would be fulfilled in individualism in its contingency and that reveals an availability for the insensitive. The thesis that we try to sustain is that this availability would originate psychically legitimizing the Lacanian idea that the subject arises as an effect of a signifying difference manifested in an internal segregation externalized in the antinomy sensitivity/insensitivity, as well as in another antinomy hospitality/inhospitality in the experience of how we make the world.

Keywords: Insensitivity, sensitivity, in-world, with-tact.

Introducción

Lo que se propone en este artículo es una reinterpretación de lo sensible, pero desde su reverso, a saber, desde lo insensible. Se podría decir, incluso, que lo insensible es una expresividad de algo extremo, ya que con-vierte lo sensible en un momento constitutivamente ambivalente de la misma insensibilidad. Más aún, ambos lados resuenan, a modo de grito, con las forclusiones psíquicas que determinan los vínculos apasionados. Ahora bien, antes de embarcarse en este intento conviene indagar en la noción de lo sensible. Sin embargo, con este intento no se pretende hacer un recorrido genealógico en el contenido de su mismo concepto, sino detenerse en sus condiciones de operación, pero a partir de la cuestión sobre cómo definir lo insensible, y qué sentido tiene este término dentro de un orden de relaciones y, más aún, dentro de un campo de experiencia.

En su último libro *Decir el mal* (2021), Ana Carrasco-Conde propone una comprensión del mal no para justificarlo, sino para vislumbrar sus bifurcaciones. Dirá Carrasco-Conde que se trata de nombrar el mal y no situarlo en la designación de lo innombrable o lo indecible. Porque lo cierto es que «el mal puede decirse, concebirse, imaginarse, definirse, localizarse e identificarse» (11). El tratamiento argumentativo de la autora se despliega en varios niveles de reflexión; sin embargo, la tesis del libro sostiene que el mal es una dinámica por medio de la cual es posible su condición de acción; condición que se repite en el tiempo mediado por los modos de relacionarnos. Desde esta posición respecto a cómo se puede comprender el mal es que Carrasco-Conde propone tomar distancia del carácter inextirpable del mal para sumergirse en sus grietas a fin de mirar el mal sin que esa mirada se vuelva insensible.

La tesis de Carrasco-Conde nos provee de dos perspectivas importantes. Primero que todo, se podría decir que, detrás del análisis de la autora respecto al mal, hay un pensamiento del mal y que no obedece a un «lado oscuro» (12) constitutivo de la subjetividad, en términos de una naturaleza que tiende al mal; tampoco se trata de una forma de negación del mal como modo de justificación edificante por ser algo inevitable; sino que, de lo que se trata es de desarticular la lógica en virtud de la cual se ha abordado el tema del mal. A este respecto, desarticular su lógica implica indagar en las formas de relación en que el yo, dentro de un orden dado, establece sus marcos de afectividad con el prójimo y con lo próximo. Esto permite, a su vez, un ejercicio de desposesión del yo (Butler y Athanasiou) de su espacio soberano y común de ipseidad, así como del orden dado en que se ha inscrito una suerte de consustancialidad del mal.

Siguiendo el argumento de Carrasco-Conde, si aquello es una cuestión de afectividad, a saber, de cómo somos afectados e interpelados por el mal, entonces, estamos tentados a decir que el mal se dice, se nombra (*onoma* [De Clercq]), pero en la insensibilidad e indisponibilidad afectiva hacia el otro. En último término, esa dependencia a la afectividad, a través de su lado insensible, es una cosa que liga con algo verdaderamente elemental cuando lo insensible (se) afecta en su punto de encuentro. Dicho de otra

manera, cuando en ese encuentro se llega al borde de la insensibilidad ligando con la más extrema de las indiferencias, y eso ocurre porque en ese encuentro se produce un descubrimiento de objetos psíquicos perdidos que pueden ser nombrados (*onoma*) como «lesiones impuestas, interpelaciones dolorosas, oclusiones y forclusiones» (Butler, *Los sentidos* 14).

Afirmando entonces que el sujeto es formado por dinámicas intersubjetivas que producen maneras de relación, el pensamiento del mal, desarrollado por Carrasco-Conde, privilegia la problemática de una suerte de inversión de los vínculos constituyentes en relaciones intersubjetivas constituidas y normalizadas por el mal. En otras palabras, «es la forma en la que lo afrontamos como algo inevitable y consustancial [...] el problema es nuestra actitud ante él» (13). En este sentido, no puede existir un pensamiento de la negación del mal, sino una teorización de las formas de relación en la que aparecen dinámicas de tratos con el otro de manera destructiva, y eso ha dejado petrificada la sensibilidad, produciendo insensibilidad.

En las dinámicas del mal se ponen en juego, por tanto, una forma de ver y de relacionarnos con el otro. ¿Y si el mal es un modo de relacionarnos con los demás y es ese modo, que no exime de la responsabilidad individual, el que se repite? ¿Y si este tipo de relación intersubjetiva se genera en una dinámica dentro de un modelo interno de funcionamiento a través del cual «construimos» mundo? ¿Y si la dinámica produce un orden y, a la vez, el orden refuerza y perpetúa la dinámica? ¿De qué estructura se habla entonces cuando se habla de «mal estructural»? ¿Cómo nace éste, se hace y se perpetúa? ¿Qué se repite cuando escuchamos que la existencia del mal es una constante en la historia? (Carrasco-Conde 188).

Así, hacer un desplazamiento del mal hacia lo insensible implica considerar ese mismo desplazamiento como una forma de vuelco por medio del cual lo insensible se ha vuelto la sensibilidad de nuestro tiempo. Si bien resulta saludable agitar los componentes que cifran el contenido de un concepto, lo cierto es que dicha agitación tiene por sentido que aquel desplazamiento no tiene otra función que trastornar la tipología de la sensibilidad hacia una estética de lo insensible.

La segunda perspectiva concierne a dos preguntas específicas dentro de la cita del texto de Carrasco-Conde, a saber: «¿Y si este tipo de relación intersubjetiva se genera en una dinámica dentro de un modelo interno de funcionamiento a través del cual “construimos” mundo? ¿Y si la dinámica produce un orden y, a la vez, el orden refuerza y perpetúa la dinámica?».

Retomando la idea de campo de experiencia, reflexionar sobre la insensibilidad en cuanto la sensibilidad de nuestro tiempo conlleva interrogar el orden de las cosas que organizan un mundo y sus relaciones. Más bien, se trata de examinar los marcos habituales en que nos movemos dentro de ese campo de experiencia y sus normas de inteligibilidad para poner en cuestión el orden usual de acción respecto a las afecciones en las relaciones. Esto reclama la exigencia de hacer otro vuelco y ver otro reverso, a

saber, lo in-mundo latente que surge repentinamente y que otorga un rostro a la posibilidad de un mundo que petrifica lo sensible traduciendo y perpetuando lo insensible.

En la teoría de Carrasco-Conde respecto al mal, la «construcción del mundo», desarrollada en el capítulo seis de su texto, es una temática que se caracteriza por el interés de su contenido y por la calidad de la forma, en el sentido en que aborda el tema del mundo desde una constelación conceptual que le permite fundamentar las dinámicas intersubjetivas por medio de las cuales el mundo se construye. La condensación de su argumentación forma un hilo conductor que se va renovando en dos cuestiones: primeramente, aquella de la dinámica de lo crudo, vale decir, de la crueldad que se va sustentando en el tiempo bajo el dominio y sometimiento sobre otro, y cuya inmanente fragilidad queda a la intemperie, convirtiendo al otro en un «eso» en cuanto carne materialmente cruda para aniquilar; no obstante, y paradójicamente, arrastrado a la inmanencia de su resistencia a la dominación. Y en segundo punto, aquella de una contradicción, en las dinámicas intersubjetivas, del concepto de mundo cuando se trata de problematizar el prefijo «inter» que subyace en los vínculos constituyendo las formas de reconocimiento en el «entre» de las subjetividades. La pregunta apunta aquí no solo al lugar y el cómo se mueve el «inter», sino también a la especificidad de la noción de constitución en el reconocimiento. Si el «inter» constituye formas de reconocimiento subjetivos, los que van organizando el mundo, entonces el «inter» genera el rostro del mundo como un campo de experiencias.

Pero es necesario interrogarse por la cuestión ¿qué es un mundo? o ¿qué tipo de cosa es El mundo? Estas dos preguntas no son apodícticas, ya que no implican una referencialidad necesariamente verdadera respecto a demostrar o comprobar la existencia del mundo. Sin embargo, el sentido de ambas preguntas contiene una impronta, no solo asertórica, sino también problemática, puesto que un mundo puede surgir desde una polisemia semántica que lo sitúa en una certeza y no en una verdad empírica, conllevando así un carácter inter e intra-subjetivo de una creencia y cuya percepción lo define como algo compuesto, así como organizado, que se va creando y que va otorgando una existencia.

Desde esta perspectiva, la noción fundamental de mundo asegura problematizar su mismo campo de experiencia. De la misma manera, el esquema construido por Carrasco-Conde tiene notables propiedades estructurales en relación con las dinámicas intersubjetivas que construyen mundos, ya que plantea más interrogantes y menos taxonomías de respuestas. Este esfuerzo se expresa en el hecho de examinar el por qué se pueden crear condiciones de posibilidad, dentro de las dinámicas intersubjetivas, de generar lo in-mundo. Citando a Carrasco-Conde:

En sus versos, Nelly Sachs hizo prisioneras a las palabras para deletrear lo que ella denominó «el vacío designado con un nombre». Los griegos ya habían señalado la diferencia entre el nombre (*onoma*) y el discurso (*logos*). Decir el mal es por ello una forma de dar cuenta de que quizá, aunque las palabras no digan lo que queremos señalar con su nombre (*onoma*), sí podemos y debemos hablar

de él en un discurso (*logos*), aunque a veces nos falten las palabras porque con ellas tejemos y nos entretejemos con los demás haciendo visible los modos de relacionarnos (13-14).

Entre los enunciados de la cita, formalmente identificables, se puede advertir un reagrupamiento discursivo que nos ayudará a sostener el argumento de este artículo y mantener una insistencia, a saber, la exigencia de un reagrupamiento transversal: sensible-insensible dentro de un campo de experiencias afectivas que se pueden (como condición de posibilidad) vincular con algo elemental que logra poder constituirse en dinámicas inter-subjetivas in-mundas. Con el objeto de dar cuenta de esta exigencia es que el presente artículo se desarrollará a partir de dos niveles de reflexión: un primer nivel se detendrá en una reinterpretación de lo sensible como estética de lo insensible, constituyendo un diálogo con la noción excéntrica del sujeto en Lacan y en relación con una afirmación de carácter personal: «cuando decir es actuar», no solo a propósito de la aseveración en la cita: «vacío designado con un nombre», sino que igualmente con relación al surgimiento de una estética de lo insensible como dinámica que alimenta el decir-actuar de y en lo in-mundo.

El segundo nivel de reflexión girará en torno a nuestra posición argumentativa en virtud de la cual se sostiene el título de este escrito, a saber, estéticas de lo insensible: el orden in-mundo de las relaciones. Por último, de lo que se tratará, además, es de tomar distancia de lo que plantea Ana Carrasco-Conde, pero también, a partir de su pensamiento sobre el mal, indagar en la conformación de dinámicas de la insensibilidad que han producido una economía de relaciones inter-subjetivas que se mueven a través de inter-acciones y de trans-acciones, generando, así, una estética afectiva in-munda.

Reinterpretar lo sensible desde una estética de lo insensible

En la *Divina comedia*, el círculo del infierno dantesco no era del fuego, tal como se le puede imaginar, sino que podría ser el de una irresistible atracción. Para precisar esta posibilidad, vamos a indicar que la *Divina comedia* tiene una poética épica que narra, de forma excepcional, los momentos por los que pasan el poeta peregrino (Dante) y Virgilio. El recorrido circular que acomete Dante hacia las profundidades del abismo infernal es la metáfora que representa la condición humana. Es por este medio metafórico que Dante Alighieri hace surgir los lugares singulares de la culpa por parte de los condenados, que no son sino el *otro* del absuelto, del bienaventurado. Pero, también es *lo otro* de la inocencia.

Más aún, el círculo del infierno es ya *lo Otro* del elíseo, puesto que es su representante más típico en el sentido de ser un lugar de sufrimiento o malestar que parece anular toda posibilidad de resistencia y, por ende, confirmar toda privación. Dante Alighieri responde así en el Canto III: «dejen toda esperanza, ustedes que entran esta palabra

de oscuro color» (77).¹ A decir verdad, detrás de esta expresión hay un sentimiento de dolor y de pérdida que puede articularse en dos niveles diferentes; por un lado, la caída al abismo infernal, el que se manifiesta como un pesimismo en la confirmación de toda privación. De aquí la situación de condena. Por otro lado, aquel de un inevitable destino que marca una imposibilidad de liberar al sujeto del propio dominio de *lo Otro*. En consecuencia, esta demostración contiene la clave de la relación entre el sometimiento a *lo Otro* en su no resistencia y la subordinación a su atracción.

En esta misma línea, en *L'inquiétante étrangeté* Freud llega a sostener que, más allá de que el psicoanálisis se haya motivado en profundizar en los estudios de la estética, en su definición de las cualidades de la sensibilidad la inquietante extrañeza es una forma de sensibilidad que provoca angustia y que habita como fondo esencial y oculto, cuyo sentimiento despierta algo doloroso y repulsivo. Se trata de un tipo de miedo que está en íntima relación con aquello que podría ser lo más familiar residiendo en el sujeto y provocando algo extraño de sí en él mismo que, al situarse como siniestro y ajeno, conlleva un sentimiento y una sensibilidad de miedo y repudio (*forclusion*, *Verwerfung*).

Desde este punto de vista, Freud desarrolla este esquema formal analizando la palabra en alemán y sus sentidos semánticos. Por una parte, *Unheimliche* designa algo siniestro e inquietante, lo cual provoca angustia; a su vez, esto también caracteriza lo oculto, vale decir, un secreto que en alemán es *heimlich*; incluso la inquietante extranjería también tiene otro sentido que va relacionado, efectivamente, con algo familiar *heimisch* e íntimo *vertraut*.

Más allá de que Freud quiera tomar distancia de la ecuación: inquietante extranjería = no familiar (en el sentido de que se suele pensar que aquello que provoca un sentimiento inquietante está ligado necesariamente a aquello desconocido, vale decir, a lo no familiar), lo cierto es que el intento de Freud es llegar a sostener el carácter manifiesto de esta extrañeza pasando revista por diferentes episodios por los cuales lo siniestro aparece, sea como una incertidumbre intelectual, sea a través del estudio de los sueños, los fantasmas y los mitos para dar cuenta del miedo a la castración y de otras pérdidas; también, Freud nos recuerda que esto viene de procesos psíquicos donde el Yo se pone como algo extraño de sí.

La problemática del Yo, como algo extraño de sí, se expresa a partir del tema del «doble» (Lacan, «Le stade du miroir»), que puede ser entendido como una ruptura incontrolable en sus efectos de sometimiento y no-resistencia a lo *otro* extraño, ya que aparece como una antinomia específicamente ligada a una imagen siniestra y sombría que inscribe, en la ruptura entre el Yo y su doble, a la vez lo exterior equilibrado y continuo del Yo y su interior demoníaco (que, en una de sus traducciones de la inquietante extranjería, Freud indica que en la lengua árabe significa demoníaco). Ya Freud lo afirmaba diciendo que en la «figura del «doble» nos vemos obligados a confesar que

1 En italiano dice así: *Lasciate ogni speranza, voi ch'ètrante. Queste parole di colore oscuro* [traducción propia]. Para más información, ver Alighieri, en Referencias.

nada de lo que hemos dicho nos explica el grado extraordinario de inquietante extrañeza que le es propio» (14). En consecuencia, en la figura del doble habita de forma inherente algo siniestro que, según el autor, proviene del hecho de que «el doble se ha transformado en imagen de espanto a la manera en que los dioses, después de la caída de la religión a la que pertenecían, se han convertido en demonios» (14).

La posibilidad paradójica del Yo y su doble, de un más allá del Yo que, por medio del doble, expresa la extrañeza inquietante destinada a descartar la perspectiva de una resistencia que sea solamente reactiva, diseña una nueva figura de lo íntimo/interior, a saber, del *otro* en lo *Otro*, tal como se podría vincular con las profundidades del infierno dantesco.

Es a propósito del círculo infernal dantesco, como alegoría, que es posible encontrar la pertinencia de la idea de una irresistible atracción del *otro* al dominio de lo *Otro* y que, siguiendo a Freud, es la idea del doble producido por la repetición de lo idéntico del Yo y su doble, a saber, de su *otro* derivado de un más allá dependiente e irresistible, cuyo carácter demoníaco genera, de forma antinómica, resistencia. Antinómica resistencia, porque se trata del juego dialéctico entre la irresistiblemente seductora dependencia y la resistencia de su *otro* a eso *Otro* que, tomando el séptimo círculo del «Infierno» dantesco, no es sino la inscripción de una violencia expresada contra el *Otro*, contra sí mismo por parte del Yo y contra la ley de su doble.

Ahí se juega la cuestión de saber si aquello determina un inevitable destino que marcaría un obstáculo, esto es, la imposibilidad de liberar al sujeto del propio dominio de lo *Otro*. La misma cuestión vale para su contrario, a saber, si con la inscripción de una imposibilidad, en cuanto destino del dominio, se da una forma de violencia subjetiva, y si esta violencia marcaría, en su ejercicio de resistencia a dicha imposibilidad, una ruptura que abre necesariamente a una liberación; por ende, abre a la posibilidad de otra salida. Se trataría, entonces, de intervenir aquel destino inevitable escogiendo, a su vez que transitando, entre posibles antinomias.

Tal vez sea para escapar de esa inquietante extranjería que insta lo *Otro* o escapar de esta reiteración o, más bien, del automatismo de repetición, tal como lo indica Freud en su texto de 1919, que esa forma de violencia subjetiva aparece con el fin de desarticular la lógica del supuesto inextirpable sometimiento reiterativo del Yo a su *otro*, en cuanto doble, en eso *Otro*. Pues, conforme a la tradición psicoanalítica, este sometimiento o dependencia ha garantizado su mecanismo de repetición inscrito en el inconsciente, como también ha articulado lo interior y exterior del Yo en cuanto operación simultánea que determina la constitución del sujeto sea como *arché* (De Clercq) (causa, principio, origen), sea como su efecto. Pero también ha garantizado, a través de aquel sometimiento y según la teoría lacaniana, la dependencia del sujeto al significante en falta.

Ahora bien, estas afirmaciones podrían sostener los prismas de las teorías del poder desarrolladas por Althusser, Deleuze y Guattari, y Foucault (cit. en Sato), y que dan lugar a una sucesión de concepciones de lo que sea el mecanismo de introyección del poder que determina al sujeto por el mismo efecto de su interiorización. Sin em-

bargo, este ejercicio de sustitución, por parte de las teorías del poder enmarcadas en el estructuralismo, no implica una operación similar con el mecanismo de introyección del significante, tal como lo plantea Lacan. Yoshiyuki Sato, en su texto *Pouvoir et resistance: Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, señala:

El mecanismo del poder no tiene efectivamente nada que ver con aquel del significante. Los préstamos de esas teorías del poder que hacen a la teoría psicoanalítica se refieren más bien al mecanismo de «interiorización (*Verinnerlichung*)» o de «introyección (*Introjektion*)» del objeto (Freud) y de la «posición excéntrica del sujeto» (Lacan) que de ella se deriva: el sujeto está determinado por «algo» que él interioriza pero que no está bajo su control; y es en este sentido que el sujeto es «excéntrico» con respecto a este «algo». De la misma manera que el significante interiorizado determina el sujeto, el poder interiorizado determina al sujeto, del interior del sujeto mismo, por el efecto de su interiorización. Puesto que el sujeto mismo está constituido por esta interiorización, él es entonces «excéntrico» respecto al poder interiorizado [...] Bajo enfoques críticos, pero indudablemente influenciados por la teoría «estructuralista» de Lacan, Althusser ha teorizado los mecanismos de interpelación y de reconocimiento/desconocimiento ideológicos, Deleuze/Guattari aquellos del sometimiento edípico por el sistema familiar capitalista y Foucault aquellos de la inversión e interiorización del poder realizados por los dispositivos disciplinares. Estas tres teorizaciones, aparentemente diferentes, comparten la misma teoría del sometimiento efectuado por la interiorización del poder, así como aquella de la posición «excéntrica» del sujeto [...] las tres fundan sus enfoques sobre la teoría psicoanalítica «estructuralista» de Lacan (10-11) [traducción propia].

Si aplicamos desde la perspectiva que interesa en este apartado, a saber, la reinterpretación de lo sensible desde una estética de lo insensible, la posición excéntrica del sujeto en Lacan se convierte en un principio rector para poder advertir la incontrolable introyección de «algo», de un «eso» que habita de forma antinómica como una dialéctica que media lo sensible y lo insensible en el sujeto. Esto deja entrever el carácter del doble explicado más arriba; no obstante, un doble que va con-formando una violencia subjetiva y que se puede expresar, también, por una tensión hacia la identidad soberana de una ipseidad manifestada en la unidad entre el Yo-otro en lo Otro. Más bien, de «acaparar una identidad en lo idéntico» (Hochman 328). Para explicar aquello y poder argumentarlo a la luz de la posición excéntrica del sujeto de Lacan, y cómo este lugar excéntrico puede sostener el sintagma conceptual y antinómico sensibilidad e insensibilidad, vamos a examinar lo que plantea Jacques Derrida respecto a la hospitalidad.

En el seminario sobre «la cuestión del extranjero» dictado el 10 de enero del año 1996, bajo la invitación de Anne Dufourmantelle, Derrida anuncia que el tema del extranjero no solo se articula con la pregunta sobre la hospitalidad, sino también con el tema del ser y del lenguaje. Más aún, Derrida insiste sobre la pregunta que interroga

el tratamiento lexical de la noción de extranjero, su genealogía conceptual, así como lo que explica y especifica. Que, si bien deriva de su raíz griega *xenon* (De Clercq), que define no solo lo extraño, sino que también puede significar lo enemigo, lo cierto es que Derrida, al escudriñar en las tradiciones conceptuales por las cuales nos acogemos y legitimamos sus terminologías, mediante sus usos y actos lingüísticos, llega a una particular derivación latina del término extranjero y que no es sino *hostis*. Este prefijo designa, a la vez, el sintagma conceptual anfitrión/enemigo. De esto se sigue el neologismo *Hostipitalité*, construido a partir de la relación hospitalidad/hostilidad que Derrida ha problematizado. En efecto, este neologismo indica que la extraña (*xéno*) hospitalidad de quien hospeda y da domicilio, esto es, del anfitrión, constituye, en dicha hospitalidad, una relación con la hostilidad.

Esta extraña proximidad que define lo extranjero (aunque Derrida lo analiza a partir de la contracción gramatical: del extranjero y su demanda en tanto extranjero, aquí se utiliza el artículo determinado neutro: lo), esta inquietante paradoja en la relación categorial entre hospitalidad y hostilidad co-incide, así, con la cuestión misma de una violencia en el sentido que instala, en el límite entre ambos vocablos, una exclusión, un desplazamiento hacia otro lugar, esto es, hacia una zona extranjera. Pero, también instala, en la propia ley de la hospitalidad, un fuera-de-la-ley.

Del mismo modo, aquella extraña proximidad genera otro sintagma conceptual que es la relación entre identidad/alteridad. Alteridad aparentemente como lo extranjero, lo extraño que podría devenir enemigo. Identidad que ha conllevado un binarismo inclusión/exclusión. Derrida lo señala diciendo que «La guerra interna al *logos*, esa es la pregunta del extranjero [...] también es el lugar donde la cuestión del extranjero como cuestión de la hospitalidad se articula con la cuestión del ser» (Derrida y Dufourmantelle 15).

Y, más adelante, continúa diciendo, a propósito de la relación entre el extranjero y la hospitalidad:

Allí donde se trata de extranjero y de hospitalidad, desde el momento en que el anfitrión (*hosti*), aquel que recibe, también gobierna [...] y se traduce la misma palabra de dos maneras, a veces como «extranjero», a veces como «anfitrión» (45). [...] extranjero se entiende a partir del campo circunscrito del *ethos* [...] habíamos largamente elaborado e interrogado esos límites –a partir, pero también a propósito de las interpretaciones de Benveniste, principalmente a partir de las dos derivaciones latinas: el extranjero (*Hostis*) recibido como huésped (*Hôtes*) o como enemigo–. Hospitalidad, hostilidad, *hostipitalidad* (49).

Estos pasajes nos invitan a analizar la condición de la hospitalidad no solo en su relación antinómica con la hostilidad, sino más aún a partir de su arqueología etimológica entre *hosti*, *ethos*, *hostis*, *hôtes*, *xenón* y *logos* (De Clercq). El tratamiento categorial que nos brinda Derrida es extremadamente considerable para poder hacer el ejercicio arqueológico de excavar en el subsuelo de la hospitalidad. Siguiendo la lógica de su discurso,

aquel ejercicio arqueológico es un operador por medio del cual es posible desenterrar las zonas desconocidas e inquietantes de la familia semántica que habita lexicalmente en el término hospitalidad. En efecto, si existen zonas desconocidas que es necesario desenterrar, esto nos obliga a considerar el estatuto del domicilio, más bien, de la forma domiciliaria en la cual se acoge lo hospitalario en cuanto su *êthos*.

En su *Ética a Nicómaco* Aristóteles define el *êthos* como el carácter y este se arraiga y se va con-formando por hábitos y por costumbres (*ethos* [De Clercq]). En consecuencia, el carácter sería una «forma de costumbre sostenida en el tiempo» (Carrasco-Conde 15). Si esto lo llevamos a la familia semántica que domicilia la noción de hospitalidad, entonces, aquella constelación etimológica nos brinda luces para interrogarnos sobre las formas de repetición que generan costumbres (*ethos*) y que se ven materializadas en la figura del extranjero (*hostis*), en cuanto extraño (*xenón*); en el huésped devenido, al mismo tiempo, en enemigo (*hôtes*), y cuyo lenguaje es una retórica que inscribe una lengua extranjera traducida y legitimada por su propio discurso (*logos*). Visto así, se trata entonces de profundizar en las grietas de la condición hospitalaria, ya que es ahí donde aparece el pleito inscrito en la noción de *hostipitalidad*.

Desde este punto de vista, la contribución de Humberto Giannini a esta lectura nos puede servir para avanzar nuestra reflexión sobre el reverso, a la vez que sin reverso, de lo sensible traducido en lo insensible a partir de la posición excéntrica del sujeto desde Lacan.

En su texto *La «reflexión» cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*, Giannini consagra su reflexión a la noción de domicilio. El domicilio, según el autor, no es solo el espacio íntimo y hospitalario en el cual, y por el cual, se inicia el trayecto o, si se quiere, la circulación «reflexiva» de la vida cotidiana, sino que, más aún, es la categoría que constituye el ser-domiciliario que expresa la inversión del sujeto constituyente en subjetividad desconstituida, dislocada o más bien excéntrica. Pero, además, expresa el regreso a sí mismo, a su intimidad y a su singularidad.

Por consiguiente, el domicilio es la morada (*mores*) donde la familiaridad hospitalaria de lo en-sí –en recogimiento– permite el ejercicio de la «reflexión» que define al ser-domiciliado como ser afectado por lo que pasa en su espacio de experiencia, a saber, en el lugar para-otros. Al mismo tiempo, esto que pasa, es decir, el pasar en cuanto aquello que nombra el transcurrir como circularidad rutinaria –y que Giannini lo inscribe en el análisis que hace de la calle en cuanto territorio de dicho pasar– es el modo en que se manifiestan los «sentidos del sujeto» (Butler). Giannini lo expresa diciendo:

El regreso a sí mismo –a un sí mismo cuya problemática no podemos discutir inmediatamente– está simbolizado por este recogimiento cotidiano en un domicilio personal conformado por espacios, tiempos y cosas familiares que me son disponibles. En resumen: por un orden vuelto sustancialmente hacia los requerimientos del ser domiciliado (32).

Ahora bien, es verdad que esto puede leerse como la apología hacia una suerte de identidad entre domicilio y mismidad; sin embargo, lo que intenta sostener Giannini es una experiencia común donde el movimiento del pasar, en la forma de la «reflexión» cotidiana, genera las condiciones para lo inesperado, para una transgresión, como también para una digresión (Derrida 79).

La lectura metamórfica de la experiencia cotidiana como un pasar «reflexivo», operada por Giannini, está inscrita en una temporalidad disgregada, fuera de la ley cuyo espacio está en disputa, en conflicto, en desacuerdo (Rancière 1996), transmutándose a través de «interloquios», tal como los enumeras Giannini, que definen el quiebre, lo inesperado, la pausa en el mero transitar cotidiano a lo largo de la estructura espacio/temporal de mundos sensibles y que alcanzan la significación de aquella *hostipitalité* operada por Derrida.

Los aportes de Giannini sirven para argumentar este primer eje de reflexión sobre una estética de lo insensible y cómo esta forma de sensibilidad insensible se va expresando, no solo en relación con los desarrollos de Freud y su análisis sobre la inquietante extranjería, a propósito de sus indagaciones respecto al carácter operativo del inconsciente, sino también respecto al modo de acción que dicha inquietud extraña domicilia en la condición humana.

A su vez, cómo aquel sentimiento ominoso se desplaza hacia alguna cosa extranjera (*xenón*), la que genera otro sentimiento que es de miedo y de repudio (*forclusión*, *Verwerfung*) en el sujeto y su doble, proyectado en lo otro como extraño y extranjero. Se trata aquí de un repudio a ese *otro* en lo *Otro* extraño y que nos ha orientado a considerar el sintagma conceptual hospitalidad/hostilidad, trabajado por Derrida, frente a lo ajeno que habita en nosotros mismos.

Por consiguiente, esto nos lleva a una cierta separación, a una grieta que es necesario vislumbrar mediante un ejercicio arqueológico, tal como propone Giannini en su texto, para así poder observar aquellos lados que no queremos ver, que permanecen velados, normalizados en cegueras y que ocultan aquella grieta o herida como lugar no solo cruento,² sino como un espacio común donde domicilia

2 En su libro *Decir el mal*, Ana Carrasco-Conde establece ciertas distinciones entre cruento, crudo y cruel. Cada una, desde sus etimologías, pertenecen al mismo campo semántico; no obstante, es necesario precisar cómo la autora va desplazando cada uno de los conceptos para relacionarlos entre sí. Todo ello, con el propósito de develar que el mal «puede» hacerse. En cada una de las tres distinciones, Carrasco-Conde dice lo siguiente: «Lo cruento, del latín *cruur*, como resultado de una construcción sociocultural que ha hecho de lo crudo, del latín *crudus*, lo que cuesta digerir entendido como un hecho brutal y sangrante relacionado con actos de sufrimiento o incluso con la extinción de la vida a través de una muerte violenta» (24). Luego, sostiene que lo crudo tiene relación con la cruda realidad: «la cruda realidad, a partir de la angostura (del latín *angustiae*) de los actos que asfixian la existencia, que la hacen más opresiva y generan angustia (donde aparece la crueldad en sus más variadas formas, lo que quiere decir que no sólo es preciso atender a lo que sucede, sino que aquello que nos sucede, más allá de las interpretaciones singularizadas y subjetivas, apunta a algo común que puede observarse en las dinámicas que dan lugar al daño» (25). Finalmente, define lo cruel estableciendo que: «si lo cruento nos ha llevado hasta lo crudo, lo crudo nos conducirá hasta lo cruel. *Cruor*, *crudus*, *crudelitas*. La crueldad (del latín *crudelitas* de la familia de *cruentus*, “sangriento”, y de ahí *crúor*, “sangre derramada” y por extensión “crudo”) se concibe como el estado en el cual un sujeto es capaz o bien de infligir daño a otro por placer o bien de presenciar el sufrimiento ajeno sin sentirse conmovido» (26). Traemos a colación estas distinciones para sostener nuestra propuesta de que existen dinámicas de lo insensible como una forma estética y que, si bien en cierta medida tiene que ver con lo que propone Carrasco-Conde, lo cierto es que en este artículo no

la indiferencia y, por ende, la insensibilidad.

La inscripción de Giannini de las nociones de cotidianidad y de experiencia en el pensamiento de la reflexión implica no solo recuperar conceptos filosóficos para poder dialogar con ellos, sino que, más aún, aquellas nociones son un lugar común donde convergen estas dos nociones en cuanto dos existencias en y como reflexión. Más aún, el carácter convergente de tales existencias conlleva otra consideración, a saber, que en el contenido de la noción de reflexión habita un encuentro entre el carácter operativo de la reflexión como pensamiento de lo cotidiano y la reflexión como movimiento esencial del psiquismo humano.

En vista de aquello, y para abordar sin más dilación la problemática de una estética de la insensibilidad, como referente de la sensibilidad actual, vamos a detenernos en lo que propone Giannini respecto a la idea de disponibilidad y su relación con el tiempo circular de la vida cotidiana, es decir, su cualidad propia.

En el capítulo V, titulado *La reflexión (hospitalidad y soberbia)*, Giannini recupera una de las categorías claves de las filosofías reflexivas clásicas, y que es la noción de reflexión como el pensar que se piensa a sí mismo, para trasladarla a la vida cotidiana como pensar que se piensa de manera pública. En este capítulo Giannini habla de la reflexión, a propósito de la reflexión psíquica, para comprender el tiempo circular a través de la idea de disponibilidad.

Si bien Giannini ya había analizado el tiempo circular en capítulos precedentes, situándolo en lo que él comprende por la calle y su tiempo civil, es importante constatar la originalidad con la que explora la noción de reflexión a partir de lo que «pasa» –el pasar donde se dan las trans-acciones–, para vincularla con el actuar de las inter-acciones entretrajadas por disposiciones afectivas.

Al señalar el carácter de actuación en las trans-acciones, se evidencia que puede tener lugar, en el acto de la acción y en esa zona del «trans», un «entre» que signa el transcurrir del movimiento más móvil, como lo propio de aquello que se desplaza con uno mismo y por donde actúa el pasar; no solo de las disposiciones afectivas, sino, más aún, una cierta disponibilidad «entre» tiempos y contra-tiempos que se vinculan directamente con cierta indisponibilidad.

Ahora bien, Giannini no hace mención al estatuto de lo indisponible; no obstante, para abordar la problemática de la insensibilidad y la indiferencia, la categoría de

se está trabajando a partir del mal tal con lo plantea la autora, especificándolo en el prefacio cuando dice que «el empleo del mal se refiere a la distinción entre quien sufre el daño y quien lo hace, más allá de la simple asociación entre, por un lado, mal y perpetrador y, por otro, bien y víctima». Se trata, más bien, de una analítica de lo insensible como experiencia que ha regulado un sentimiento de indiferencia frente al otro, la que ha organizado una forma de habitar el mundo actual y que se cumpliría en la particularidad individualizada y en la contingencia. Finalmente, aquello revelaría una disponibilidad para lo insensible. Disponibilidad que se originaría desde una tópica psíquica que legitimaría la idea lacaniana de que el sujeto surge como efecto de una diferencia significante, a saber, de una grieta constitutiva que conlleva una relación excéntrica con el Yo y que se manifestaría en una segregación interna exteriorizada en la antinomia sensibilidad/insensibilidad; pero también reflejada en la otra antinomia hospitalidad/inhospitalidad en la constitución de la experiencia de cómo hacemos mundo. Mundo que se ha sostenido, en la actualidad, bajo el problema acuciante de la segregación, no solo xenofóbica, sino que también social.

indisponible aparece subyacente cuando el autor de la *Reflexión cotidiana* define la disponibilidad haciendo alusión a algo confuso que «envuelve atmosféricamente a los fenómenos psíquicos puntuales que nos ocurren» (129). Así mismo, esta reorientación de la disponibilidad hacia la posibilidad de la indisponibilidad se puede advertir en la primera variante de la disponibilidad titulada *disponibilidad para otro a fin de ser para sí*. Ahí Giannini destaca un aspecto que pareciera desatendido, no obstante, es útil a fin de pensar una disponibilidad para la indiferencia.

Cuando Giannini define la disponibilidad como un estar accesible, es decir, como un acoger que implica un ofrecerse y hospedar al otro, a saber, a lo extraño, involucra, siguiendo a Derrida, una hospitalidad. Sin embargo, en el acápite de la disponibilidad con fines para sí mismo a costa del otro, lo que está señalado es que ahí, en esa relación del sí mismo y el otro en su trans-acción, aparece una falsa disponibilidad que conlleva lo insolidario.

Es evidente que, en esta relación, la llamada «disponibilidad» más que acoger sólo coge lo que está en la recta de nuestros fines y durante el tiempo que se mantiene en ella. En tal disposición, tanto «lo Otro» como «el Sí» aparecen distanciados del Yo actor al que se refieren. Justamente por la naturaleza de la vinculación, «aquello por lo cual se está disponible» –las personas y las cosas con las que *tenemos que habérmolas*– pertenecen al orden de lo mediatizado; de lo ontológica y éticamente ajeno y distante. Falsa disponibilidad, por tanto. [...] Es este modo de disponibilidad el que genera un tiempo esencialmente inconcluso, tramitador [...] es este modo también el que concita un tiempo ontológica y éticamente insolidario con el mismo mundo del cual ha surgido: el tiempo brumoso y arrastrado del desgano (129).

En una especie de acercamiento y distanciamiento del Yo actor ocupado en tramitar los medios para su realización individualizada, el Sí y lo Otro tienen el mérito de evidenciar una dimensión psíquica como el otro lado de ese Yo supuesto saber-se disponible. Cuando Giannini habla de disponibilidad para sí como regreso a sí, está poniendo en escena el movimiento de reflexión psíquica que no es sino el regreso a sí a través de otra cosa, a saber, de lo Otro de sí.

Si bien Giannini sigue utilizando la categoría de reflexión a partir de un movimiento que define el ser sí mismo como retorno a sí en su unidad esencialmente circular, lo cierto es que, avanzando en su argumento, llega a ciertas interrogantes que le posibilitan considerar el movimiento de la reflexión, no ya como el retorno de sí en un movimiento idéntico a-sí, el que envuelve y circunscribe la unidad esencial mediante su dinamismo de unificación y continuidad del sí mismo del Yo, sino como una unidad psíquica radicalmente diversa, discontinua, des-constituida.

Se trata de grietas que se ocultan y permiten al Yo empírico también ocultarse ahí, dejando aparecer la unidad segregada de una identidad inclusiva/exclusiva. Todo ello ocurre según las articulaciones cotidianas de ciertas ocurrencias, a saber, de lo

que va ocurriendo, como también bajo sus modos específicos de conexión dentro de disposiciones afectivas en los actos de trans-acción e inter-acción, conllevando así posibilidades incalculables. Dicho de otra manera, son actos afectivos que escapan a la «reflexión identificatoria» (Giannini 141), de ahí que son incalculables. No obstante, son parte de su escena constitutiva en el actuar de intenciones proyectadas en el trayecto a sí mismo de la identificación. Trayecto que pasa, es decir, que va ocurriendo a través de conflictos que no aseguran la identidad del sí mismo como unidad, sino que muestran lo extraño para sí mismo. He ahí la relación excéntrica del Yo consigo mismo operada por Lacan.

Hasta el momento hemos analizado cómo actúan las disposiciones afectivas que pueden ser traducidas por una disposición hacia la insensibilidad en actos de trans-acción e inter-acción inscribiéndose en una reflexión psíquica. Más aún, siguiendo a Giannini, dicha reflexión psíquica va ocurriendo a través de conflictos internos que mueven formas de indisposición hacia el otro. Indisposición que, en cierta medida, es recogida por Derrida a propósito del sintagma conceptual hospitalidad/inhospitalidad y ampliada no solo por Giannini, sino también –dentro de la dimensión de la reflexión psíquica– por Freud, a propósito del repudio y sentimiento de miedo frente a lo siniestro que habita en el inconsciente.

Ahora bien, más allá de los matices y las distancias que puedan tener las afirmaciones de los tres autores, lo cierto es que, a nuestro modo de ver, comparten un presupuesto inicial, a saber: la necesidad de visibilizar un silencio, lo no-dicho cuando «eso» no-dicho es un decir que actúa «entre» las relaciones inter-subjetivas; cuando «eso» no-dicho, que habita aquel «entre», procede como una separación o grieta dentro del sujeto mismo en su proceso de reflexión identificatoria. Se trata, pues, de modos de proyección inscritas en supuestas disposiciones en las inter-acciones dentro de dinámicas de trans-acciones hospitalarias como inhospitalarias, es decir, en dinámicas movilizadas por una des-estetización de formas de afectividad que se traducen en actos de indisponibilidad frente al otro.

Por su parte, a pesar de las diferencias en sus estructuras argumentativas, cada autor pone en entredicho, a nuestro juicio, la dinámica que se da en el orden de relaciones dentro de un campo de experiencia sensible. Más aún –y siguiendo lo que plantea Luciana Cadahia en su libro *Mediaciones de lo sensible: hacia una nueva economía crítica de los dispositivos* en relación con el dispositivo, que no es el tema del tratamiento argumentativo de este artículo–, se podría decir que aquella dinámica de relaciones en las inter-acciones afectivas o, más bien, defectivas inscriben una escisión en virtud de la cual se «produce un extrañamiento que penetra en nuestra experiencia, separándola de sí misma y provocando una separación [...] y el peligro de esta lógica de exclusión/inclusión vendría dado porque genera una relación de dominio» (62).

Esta lectura que hace Cadahia parece plenamente justificada y hace explícita la manera en que puede ser articulada no solo la dinámica de las inter-acciones afectivas, cuyo movimiento otorga la posibilidad de ser o de llegar a ser defectivas, sino, igualmente,

el acto mismo de sentir. Desde este punto de vista, es innegable el esquema aristotélico respecto a la sensibilidad. En sus reflexiones sobre el movimiento, desarrollado en su *Física*, Aristóteles se había propuesto mostrar cómo el acto de sentir aparece sensitivamente. En virtud de esto, dicho acto sería una disposición a aquello que aparece sensitivamente, más bien, es una disposición como condición para estar siendo afectado. Y esto ocurre por un movimiento en la afección misma; este movimiento se desenvuelve como pura posibilidad de ser sentido y al momento en que afecta al sintiente, entonces llega a ser actualmente sentido. Se trataría de la sensación en acto que abre el campo de la sensibilidad. Tenemos, pues, que «el acto de lo sensible y del sentir son uno y el mismo» (*Acerca del alma* 425b25) y esto marca un hecho indiferenciado en el sentir, un hecho anterior a toda conceptualización diferenciadora, a saber, a toda objetivación.

Desde esta perspectiva, retomaremos la pregunta formulada en la introducción: ¿cómo definir lo insensible? Siguiendo a Aristóteles, cuando el estagirita explica el movimiento también plantea que el pensar es ya un movimiento. Desde este punto de vista, escudriñar en el contenido de la pregunta que interroga lo insensible es dejar aparecer su objeto de pensamiento y para eso tiene que llegar a ser pensado. Dicho de otra manera, tiene que ser pensable. Pensar lo insensible, en cuanto estética de la afectividad actual en su movimiento hacia la defectividad o, más bien, hacia una indisposición defectiva, es dejar aparecer que lo insensible llega a ser en un movimiento reflexivo del pensar en la formación del sujeto. Formación en la cual domicilian las pasiones.

Esto lo explica muy bien Judith Butler en su libro *Los sentidos del sujeto*. La tarea asignada a la formación del sujeto, que la introducción de libro de Butler hace explícita, es mostrar cómo damos por hecho que en la constitución del sujeto hay algo que lo precede y que es exterior a sí del sujeto mismo. Esta exterioridad sería la certeza de que coexiste una vulnerabilidad *a priori* en el sujeto y que antecede a la formación de su Yo consciente. Se trataría, a propósito de aquello que dice Aristóteles en relación con el acto de sentir como condición de estar siendo afectado, de que el Yo es afectado por algo *a priori* que, a su vez, le da forma. Incluso, cuando Butler hace referencia al Yo, lo está considerando desde un impersonal y no desde un pronombre posesivo bajo una idea legisladora. Sobre todo, se puede establecer la analogía con Aristóteles cuando él afirma la unidad entre el acto de lo sensible y el sentir como condición previa a toda conceptualización autorreferencial del Yo. Butler lo plantea diciendo:

Estoy insinuando que antes de poder decir «yo» ya me veo afectada, y que en cualquier caso tengo que estar afectada para ser capaz de decir «yo». Sin embargo, estas proposiciones tan claras fracasan al intentar describir el umbral de vulnerabilidad que precede a cualquiera de los sentidos de individuación o la capacidad lingüística para la autorreferencialidad. Se podría decir que solo estoy sugiriendo que los sentidos son primarios y que sentimos cosas, experimentamos impresiones, antes de formar cualquier pensamiento, incluyendo los pensamientos que podamos tener de nosotros mismos (12).

Lo que en principio está planteado en esta cita es que entre la capacidad narrativa que organiza al Yo, elevándolo a un estatuto de «autoridad narrativa» (14) bajo un Yo soberano, y el proceso de verse afectado dentro de un conjunto de relaciones constitutivas, siempre se da un desfase, y este expresa un patrón de ruptura que compone y, a la vez, rompe la formación del sujeto. Incluso, aquel desfase actúa sobre una dimensión sensible que imposibilita dotar de una secuencia narrativa al proceso de verse afectado. Más bien, se trata de procesos transitivos inscritos en las afecciones y que se alejan de una teoría explicativa de la formación del sujeto en cuanto secuencia causalista, donde el sujeto se forma tras la acción de una causa. Incluso se trata, desde la perspectiva explicativa, del establecimiento de una lógica iterativa que condiciona la actividad formadora del Yo. Todo ello mediante la reiteración afectiva en virtud de la cual se conforma el sujeto. Por último, dicha lógica es la norma que condiciona el actuar del Yo soberano.

Por el contrario, aquel principio de desfase –y que es posible leerlo a la luz del sujeto excéntrico de Lacan– inscribe un «entre», un «inter» y un «trans» que denota la transitividad como forma de relación sensible dentro de un espacio de movilidad. Más aún, aquella transitividad otorga a dicho desfase la posibilidad de desplazar al sujeto centrado, que actúa bajo una autoridad narrativa, tal como lo indica Butler, fracturando al Yo soberano. Tal principio es la «subjetividad» de aquel desfase.

De la misma manera, este principio, que resulta de «un campo de desarmonía potencial» (Butler 20) de las afecciones más que de un sujeto formado y centrado, que no puede aplicarse más que desde una estética de las afecciones, no puede entonces tener la misma validez normativa por medio de la cual se ha unificado al sujeto manifestado como «individualismo soberano» (20). Validez normativa que ha funcionado, en la unificación del sujeto soberano, más como idea legisladora y menos como idea reguladora.

Sin embargo, el texto de Judith Butler no se detiene ahí. Invoca otro razonamiento que posibilita visibilizar la analítica de una estética de la insensibilidad que se vincula con la indiferencia y la insolidaridad. Y el vínculo que intentaremos establecer parece de mayor importancia que aquel de una lógica iterativa determinada por dominios normativos y de espacios legislativos, los que han movilizad un pensamiento de lo insensible y cuyo movimiento reflexivo conlleva indisposiciones defectivas.

Siguiendo a Butler respecto a su des-interés en el modo en el que se da la actividad del Yo pensante y soberano para poner el acento, más bien, en las condiciones sensibles de ser sentido, afectado y del sentir mismo, en el capítulo segundo titulado «Merleau-Ponty y el tacto de Malebranche» la autora consagra su reflexión a la relación entre actuar y tocar. Su análisis se sostiene en lo que ya habíamos señalado en la introducción con relación a la idea de que cuando actuamos nuestros actos están mediados por un terreno de alteridad que, siguiendo nuestro argumento, se expresan en movimientos transitivos de inter-acciones y de trans-acciones que tejen mundos inter-subjetivos.

Ahora bien, cabe preguntarse –a propósito del vínculo que intentaremos sostener y que es más importante en relación con la crítica hacia la lógica iterativa, que ha llevado también a formas narcisistas de desafección y de insensibilidad–: ¿y si las condiciones sensibles de ser sentido y de ser afectado hoy son un modo de inter-acción y de trans-acción que caracterizan la insensibilidad como dinámica en virtud de la cual se ha generado una experiencia donde la insensibilidad adquiere sentido? ¿Es la insensibilidad una dinámica que ha construido algo in-mundo en las inter-acciones que han fracturado la posibilidad del tacto? Pensar la dinámica de la insensibilidad implica necesariamente referirse a aquella esfera en que la insensibilidad adquiere sentido, y es a partir de esta zona de sentido que se hace necesario indagar en el orden in-mundo de las relaciones.

Afectividad in-munda como con-tacto de experiencia

El surgimiento de una estética de lo insensible, como dinámica que alimenta el decir-actuar de y en lo in-mundo, nos lleva a examinar, o más bien a poner atención, no solo en el carácter inhóspito del mundo, sino igualmente en la red por medio de la cual se conforman las relaciones de tactilidad que, siguiendo a Judith Butler, es un «tacto que no pertenece a ningún sujeto» (56). Comencemos por analizar y preguntarnos acerca de aquello que produce un orden y cómo este orden articula una dinámica.

El término *mundus* denota un orden y, por ende, implica una armonía, una limpieza que da cuenta de un cierto *kosmos*. Un derivado de *kosmein* (De Clercq) en tanto algo es bello. Si bien el concepto mundo en griego significa *kosmos*, su cosmética, o más bien lo ordenado y la ornamentación, permite comprender que el mundo aparece con arreglo a algo. Así, mundo es una dis-posición que va configurándose en relaciones, cuyo orden se enmarca en dinámicas inter-subjetivas de con-tacto (*Hàptesthai*). Es por medio de aquella disposición que el mundo va apareciendo en un movimiento por medio del cual lo sensible propio y lo sensible común alimentan y se alimentan alrededor de un principio de inteligibilidad que hace de las relaciones inter-subjetivas, y en con-tacto, un espacio de comprensión.

Aunque en ocasiones solemos habitar el mundo como algo dado, lo cierto es que el mundo puede ser una experiencia de fenómenos sensibles, los que hacen imposible pensar un objeto-mundo. Ya Kant, en su *Crítica de la razón pura*, particularmente en la «Dialéctica trascendental» en el capítulo II: La antinomia de la razón pura donde se destaca el primer conflicto de las ideas trascendentales [A427/B455] (394-396), plantea que el mundo es una totalidad ordenada; no obstante, no se da por la sucesión de cosas, sino que por una acción recíproca. Es por medio de esta acción recíproca que el mundo es definido como totalidad unificada. Más aún, dirá Kant, la actividad de la acción recíproca quiere decir que el mundo aparece bajo una serie de acontecimientos ligados «entre» sí. Este «entre» es lo que podría otorgar la com-posibilidad de inter-acciones

que no conforman una unidad, en un sentido cuantitativo y automatizado de elementos que llamamos mundo, sino que entrañan una unicidad, como algo único, otorgando a aquella com-posibilidad en el «entre» la aparición de nuevos mundos.

Por su parte, el planteamiento de Heidegger en *Ser y tiempo* respecto a la analítica existencial y las «dificultades para obtener un concepto natural del mundo» (63) propone una orientación que posibilita ver el fracaso de la misma analítica existencial cuando se la considera dentro de una noción natural del mundo. Se trata, por el contrario, de que la analítica existencial no puede ser comprendida bajo aquella noción natural de mundo a través de un principio de orden, tal como se puede inferir en Kant, salvo su idea de acción recíproca que, en cierta medida, rompe con el principio de sucesión. En tal sentido, la noción de mundo se da, como fenómeno, en la constitución fundamental del ser-ahí (*Dasein*).

Más aún, dirá Heidegger, lo fundamental del ser-ahí es la estructura del ser que es en el mundo. En efecto, el acento estaría puesto en el «en» el mundo, preposición que denota lugar y que expresa la mundanidad, «se trata de poner de manifiesto la constitución ontológica del “en”» (66). En rigor, queda la posibilidad de ampliar el análisis caracterizando comparativamente aquella preposición «en» con lo que examina Aristóteles cuando habla de la noción de lugar. En su libro IV (208a-223b) de la *Física*, el lugar (*topos*) es un «donde» concreto relacional. Este «donde» que define el lugar conlleva la distinción de las diversas formas en que una cosa está, y este «estar» es, sin duda, una estructura necesaria para examinar inductivamente, y a partir de una analítica conceptual, el «en» como un estado primario de afección. Ahora bien, para Aristóteles, aquello que define el lugar es un dónde, pero no en el sentido de un estar «en» un lugar, sino que el lugar es un dónde como límite que «está» en lo limitado. Sin embargo, el esquema de Aristóteles es útil para analizar aquello que dice Heidegger en relación con la pregunta que interroga por «ser en».

Según Heidegger, la preposición «en» es una relación recíproca «en» el espacio y respecto a su lugar «en» este espacio. Así, aparece una sustitución del «en» hacia el «dentro» del mundo, lo que da «una determinada relación de lugar» (66). Y lo especifica diciendo:

El «ser en» dista tanto de mentar un espacial estar «uno en otro» entes «ante los ojos» como dista «en» de significar primitivamente una relación espacial [...]; «en» procede de «habitar en», «detenerse en» y también significa «estoy habituado a», «soy un habitual de», «estoy familiarizado con» (66-67).

Encontramos en esta cita, por una parte, ciertos puntos de conexión sobre lo ya indicado anteriormente respecto a los análisis desarrollados en Freud y en Giannini. Pero también, y de forma tangencial, respecto al sintagma conceptual hospitalidad/hostilidad en Derrida, sobre todo en la particularidad «habitar en», así como aquello que propone Carrasco-Conde, pero no con relación a decir el mal, sino en la especificidad de la cita «estoy habituado» «ante los ojos» al mal.

Por otra parte, detectamos una posibilidad de pensar las relaciones de tactilidad tal como sostiene Butler y en correspondencia no con la mundanidad, sino con la in-mundanidad, a saber, como lo contrario a lo que es y lo que debe ser; más específicamente, localizamos puntos de conexión respecto a la noción de lugar como un estar «en» contacto. No obstante, nos preguntamos cómo esta forma de mundanidad, a propósito de Heidegger, se orienta hacia la in-mundanidad.

De cualquier modo, aquí no se está pensando la in-mundanidad como una negación de lo que es y debe ser, al modo de un imperativo normalizado y perfectible de lo que es un mundo; tampoco se está pensando como suciedad o como el griego clásico, a saber, sin-mundo, sino que se está pensando en una forma de relación «donde» el lugar del estar experiencial en los con-tactos afectivos han hecho exponer la falta constitutiva del sujeto (Lacan, «Le désir»).

Por su parte, el concepto de falta no tiene que ver con la idea de imperfección, a propósito de lo que se podría entender por in-mundanidad, sino que más bien se trata de una categoría psicoanalítica desarrollada por Jacques Lacan en varios episodios de sus seminarios y que está en directa relación con el sujeto excéntrico. Sin embargo, antes de profundizar en ese aspecto específico de las enseñanzas de Jacques Lacan, es necesario detenerse en lo que plantea Judith Butler en relación con la tactilidad, más bien, detenerse en «las condiciones de posibilidad del tacto, una tactilidad que excede cualquier otro tacto dado y que no puede reducirse a una acción unilateral realizada por un sujeto» (55).

La discusión que establece Judith Butler en el capítulo antes señalado de su libro *Los sentidos del sujeto* se enmarca principalmente en un diálogo con Merleau-Ponty y con Malebranche. Diálogo que será determinante para sostener su tesis respecto a la tactilidad en con-tacto con las pasiones particularizadas dentro de afecciones en la formación del sujeto. Formación con-formada, de manera intrínseca, por un conflicto interno que enuncia un choque entre sujeto de acción y objeto de una acción expresada involuntariamente.

Siguiendo la cita anterior, Butler recoge el tacto como una acción tangible que tiene que ver, originariamente, con la carne. El acento puesto en la carne viene de los análisis hechos por Merleau-Ponty respecto a la noción de cuerpo desarrollado en su libro *Fenomenología de la percepción*. Si el cuerpo es una zona que posibilita una espacialidad, dicha zona comprende al cuerpo como cuerpo-lugar en virtud del cual se pone en escena un tránsito que conecta con el mundo. Se trataría, en dicho tránsito, de una configuración relacional entre la corporalidad y su con-tacto con el mundo, en cuanto red que estructura una intencionalidad. Por su parte, el tema de la carne llama su atención porque Butler logra identificar el hilo conductor de la obra *Fenomenología de la percepción* con su posterior obra titulada *Lo visible y lo invisible*.

Sobre todo, cabe destacar que el contexto conceptual de las obras de Merleau-Ponty está delimitada, justamente, por la idea de intencionalidad: concepto clave del método fenomenológico. Dentro de esta perspectiva, Butler consigue encontrar puntos en común en ambas obras para poder profundizar en el tema de la tactilidad, una tactilidad

de suyo fáctica. A su vez, elabora los contornos del sentir cuya potencia insiste y se inscribe en experiencias vividas, es decir, en una *Lebenswelt* (mundos de vida). Lo que hace este *Lebenswelt* de la experiencia es, entonces, de desnudar y, a la vez, desnudar ciertos nudos de significados y sentimientos que se harán y se desharán de otro modo en una nueva red. Donde esta nueva red es un entretejido corporal.

En tal sentido, el significado del cuerpo que da Merleau-Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción* le posibilitará a Butler elaborar su tesis de un Yo sintiente, esto es, un Yo que se afecta y que su propia afección solo es posible a condición de una corporalidad expuesta a las alteridades de la experiencia. Por ende, el cuerpo es condición incondicionada permanente de la experiencia, y si el cuerpo es una materialidad inherente al sentir, a la afección, entonces, esta materialidad presupone una carne, una carnalidad como red en la cual se vive.

Resuena aquí Carrasco-Conde cuando hace ver en su libro *Decir el mal*, en clara referencia a Arendt, que se parte de lo crudo en relación con el «horror indecible» (23) cuando se trata del mal. La especificidad que aquí interesa es, justamente, la noción de crudo, pero no para pensar el mal, sino, tal como sostiene Arendt, para abandonar las «categorías y reglas generales en las que encuadrar nuestras experiencias» (cit. en Carrasco-Conde 23). De la misma manera, interesa la noción de crudo, a propósito de la carnalidad, pero no para escudriñar en lo cruento entendido como crueldad conllevando a lo sangriento, como lo desarrolla Carrasco-Conde en la primera y la tercera parte de su libro. Tampoco interesa tomar la noción de lo crudo desde una «cruda realidad» (25) en términos de angustia como resultado de un daño, tal como lo analiza la autora en la segunda parte de su libro. De lo que se trata es de ir más allá de las categorías que han revestido la noción de crudo en el sentido en el que lo ha considerado Carrasco-Conde; más bien, es tomar esta noción en su extrema desnudez, es decir, en la carne como materialidad corporeizada y como lugar «donde» se expresa la sensibilidad. Siguiendo la lógica de la autora, la idea es cambiar su perspectiva y pensar lo crudo, reiteramos, en su extrema desnudez y, tomando la fórmula de Carrasco-Conde, pensar en la desnudez significa des-ocular el reverso de lo crudo en cuanto carne y como lugar que inscribe un «donde» relacional concreto «en» su estado primario de afección, tal como lo señala Aristóteles.

Citando unas frases de Carrasco-Conde que resultan cruciales para la propia reflexión de Butler sobre un «yo sensible» (Butler 62), Carrasco-Conde dice: «lo contrario a la sensibilidad no es la razón, sino la incapacidad de sentir [...] no hay razón sin sentimiento [...] sentir necesita de otro [...] es este sentimiento y cómo nos ayuda a constituirnos con los otros según sea su modulación lo que nos hace humanos o inhumanos» (21). No cabe duda de que el «yo sensible» puede otorgar un diálogo con la especificidad de una parte de las frases de la autora, a saber, «no hay razón sin sentimiento», y esto podría aseverar una directa conexión entre el yo y la razón, siguiendo la tradición filosófica. Incluso, se puede constatar que una sensibilidad primera inaugura un sentimiento en la racionalidad del yo. Y esto hace de la sensibilidad una noción especulativa.

Sin embargo, cuando Carrasco-Conde afirma que la antinomia de la sensibilidad no es la razón, sino que es su imposibilidad manifestada en un no-sentir, y continuando la idea de la relación entre el yo y el otro como red que despierta el sentimiento que nos constituye como humanos o inhumanos, podríamos decir que esta posibilidad de constituirnos como humanos o no, a condición de la necesidad del otro para poder sentir, supone un riesgo, ya que no se trata de que el yo sienta en algunas ocasiones, es decir, en su dependencia y sujeción al otro, sino que de lo que se trata es que aquella condición supone una unidad entre el yo y un sentimiento condicionado, casi como una suerte de hospitalidad condicional, siguiendo a Derrida.

Incluso, y siguiendo a Butler, de lo que se trata es que la constitución del yo, aquello que lo inaugura, es ser-sintiente, y esto pasa por el tacto como condición incluso previa de la sensibilidad y como «principio activo que motiva el sentir y el conocer» (62). Es desde este principio, sostenido por los presupuestos de Malebranche, que Butler apuntará su reflexión a una gramática del tacto que habla a través de un yo sintiente, esto es, a la idea que, más allá de un yo en primera persona, de lo que se trata es que el relato del yo aparece por medio del lenguaje en un acto de autorreferencia provocado por lo que le afecta, es decir, por el tacto que abre la capacidad de relatar sus sentimientos, sea de dolor, de placer o mediante el grito como extrema expresividad.

Ahora bien, cuando Butler habla de esta autorreferencia en el «yo narrativo» (66) no se está refiriendo a una autoidentidad, es decir, a un sujeto centrado, más bien, está indicando que aquello que le afecta al yo le afecta por el tacto que abre el relato de su sentir. Así mismo, está queriendo decir que existe una relación, un con-tacto entre algo exterior, es decir, una alteridad que toca al yo y lo hace nacer a partir de esta sensibilidad exterior que es, a su vez, referencial. Por último, está queriendo decir que esta referencialidad se refiere, pero se refiere también a un afuera que la anima y a un yo-táctil que inscribe al yo como un ser sintiente. Esta co-relación es el entrelazo de la propia carne. Es el entrelazo, como concepto que se sirve Butler a propósito del capítulo del libro de Merleau-Ponty *Lo visible y lo invisible*, el que le proporciona la idea de que el tacto actúa y anima al yo creando las condiciones para su sensibilidad.

El hecho de ser tocado supone, sin duda, someterse a algo que viene de fuera, de modo que yo, fundamentalmente, soy ocasionado por algo que está fuera de mí, que yo experimento, y ese experimentar designa cierta pasividad, la cual no debe entenderse como lo contrario de la «actividad». El experimentar este tocar significa que existe cierta apertura hacia el exterior que pospone la plausibilidad de cualquier reclamo de autoidentidad. El yo es ocasionado por la alteridad, y esta ocasión persiste como su estructura necesaria y animada (Butler 66).

Las conclusiones derivadas de todo lo anterior conllevan plantearse la cuestión sobre el mundo como experiencia carnal del con-tacto y, más bien, de qué manera cobra su certeza en la sensibilidad, pero no para indicar que la sensibilidad del mundo viene dada y que provee de un fundamento, sino para señalar que hay una experiencia del

mundo que se sigue del tacto que entrelaza la antinomia sensibilidad/insensibilidad, conllevando mundanidades que inter-actúan de forma in-munda. Este será el apartado conclusivo de nuestra reflexión.

Conclusiones

Hasta el presente hemos intentado establecer cierta caracterización de los lazos entre sensibilidad, tacto, carne, sentimiento y Yo para nombrar el mundo como una suerte de «*Die sinnliche Gewissheit*» (certeza sensible) (Hegel, *Fenomenología* 63-70).³ Esto apunta a analizar otro lazo o, más bien, entrelazos, y es la relación entre el estar experiencial del sujeto en falta y lo in-mundo. No vamos a profundizar mucho en las enseñanzas de Lacan pues, en cierta medida, hemos enunciado algunas precisiones de cómo opera el sujeto excéntrico y que tiene relación fundamental con el significante, específicamente con la diferencia significante en virtud de la cual el sujeto es efecto.

En el seminario sobre la carta robada, Lacan afirma que la insistencia del significante, en su encadenamiento, es un movimiento que implica una ex-sistencia; esta ex-sistencia es la que nombre el lugar ex-céntrico del sujeto del inconsciente. Este sujeto del inconsciente, a la vez, es un «eso» que insiste y des-articula al sujeto centrado racional, ya que le instala una falla, una brecha, y que no es sino su falta constitutiva como aquello que se hurta de la razón del Yo. Dicho de otra manera, se escapa del Yo narrativo autorreferencial, tal como lo indica Butler, dejando a la intemperie el error, el desvío, es decir, lo ex-céntrico que habita en la formación subjetiva. En tal sentido, la entrada del sujeto al mundo, a su ex-sistencia, ya viene con una falta constitutiva, y esa falta o falla, en la ex-centricidad o diferencia significante, comporta una antinomia. Antinomia que puede leerse a la luz de una brecha sensible/insensible. La pregunta que cabe hacerse es ¿cuáles fueron las condiciones de emergencia que hicieron posible hoy dejar aparecer lo insensible como dinámica de experiencia? ¿En qué medida esta experiencia cobra su sentido en las inter-acciones y el con-tacto con y «en» el mundo expresado en indiferencia?, en su lugar, en ese dónde, tal como lo señala Aristóteles.

Desde la perspectiva anterior es importante destacar un punto interesante desarrollado por Valentina Bulo en estos momentos conclusivos de este artículo. En un texto aparecido el año 2022, la autora da cuenta del con-tacto, es decir, del tocar o no tocar, y que ella expresa muy bien planteando la noción de (no)tocar como un tránsito que se regula por un «imperativo tácito de no tocar», y agrega que «el tocar nos aparece en primera instancia como una amenaza», la que ha conllevado una cierta «atrofia táctil-afectiva» (169-170). El tratamiento argumentativo de Bulo sugiere varios niveles de

3 Véase en su versión en alemán. «Die sinnliche Gewissheit; oder das Diese und das Meinen», *Phänomenologie des Geistes* (63-70 [5-40]).

reflexión, sin embargo, solo nos ceñiremos a algunos puntos interesantes a destacar para nuestro propósito. Dichos puntos son las articulaciones entre límite, miedo, tocar y ser dañados. Este paisaje conceptual nos permite vislumbrar que hoy asistimos al miedo de tocar y ese miedo inscribe un límite que instala una barrera para evitar ser dañados. No es como lo plantea Buló, pero, insistimos, es un abanico posible para reflexionar sobre mundos in-mundos revestidos por el miedo y el daño. Revestimiento que se refleja en la barrera y mecanismo de defensa operadas como indiferencia frente a las sensibilidades ajenas o falta de tacto en las inter-acciones y con-tactos con el otro, debido justamente por aquella negación del tocar, a saber, del no-tocar. Quizás, en la actualidad, el hacerse con el otro ha implicado, en la inter-acción y en el con-tacto, modos inter-subjetivos donde el acento está puesto, justamente, en el tránsito que posibilita el desplazamiento del con-tacto o el contacto-con que habita en el hacerse con el otro, lo que se ha vuelto una amenaza, constituyendo y generando mundos sin mundo.

Referencias

- Alighieri, Dante. *Commedia: inferno*. Revisión del texto e commento di Giorgio Inglese, nuova edizione. Carocci editore, 2016.
- Aristóteles. *Acerca del Alma*. Gredos, 1978.
- . *Ética a Nicómaco*. Alianza, 2005.
- . *Física*. Gredos, 1995.
- Buló, Valentina. «(no) tocar: consentimiento, placer y violencia». *Poblado en llamas. Comunidad y violencia en la mirada filosófica contemporánea*. Tecnos, 2022.
- Butler, Judith. *Los sentidos del sujeto*. Herder, 2021.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. *Desposesión. Lo performativo en lo político*. Paidós, 2022.
- Cadahia, Luciana. *Mediaciones de lo sensible. Hacia una nueva economía de los dispositivos*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Carrasco-Conde, Ana. *Decir el mal*. Galaxia Gutenberg, 2022.
- De Clercq, Danielle. *Etymons grecs et latins du vocabulaire scientifique français*.
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle. *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor, 2008.
- Freud, Sigmund. *Linquietante étrangeté (Das Unheimliche), 1919*. Editions Philosophie, 2019.
- Giannini, Humberto. *La «reflexión» cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Editorial Universitaria, 2004.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Phänomenologie des Geistes*. Meiner, 1988.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Hochman, Paula. «El sujeto, nombre de lo excéntrico». *Revista Borrómeo*, n° 3, 2012.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Taurus, 2006.

- Lacan, Jacques. «Le désir et la jouissance (1958)». *Les formations de l'inconscient*. Du Seuil, 1998.
- . «Le séminaire sur La lettre volée (1956)». *Écrits*. Du Seuil, 1966.
- . «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du moi [Je] comme nous le révèle l'expérience psychanalytique». *Écrits*. Du Seuil, 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini, 1993.
- . *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral, 1970.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, 1996.
- Sato, Yoshiyuki. *Pouvoir et résistance. Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*. L'Harmattan, 2007.

RESEÑAS

GONZALO RAMOS

JACINTA GORRITI

ANA CARRASCO-CONDE

PAULA SÁNCHEZ MAYOR

RICARDO AMIGO DÜRRE



Rodrigo Castro Orellana
Dispositivos neoliberales y resistencias
Herder, 2023, 278 pp.

Gonzalo Ramos
Universidad Complutense de Madrid
gonramos@ucm.es

¿Durar o diferir? La historicidad del neoliberalismo como continuidad-discontinua

Las primeras líneas de este libro diagnostican y delimitan, nítidamente, el tablero de juego en el que nos encontramos posicionados. Rodrigo Castro es capaz de describir a la perfección la aflicción hacia el tiempo presente, dice que «vivimos en una percepción desdoblada, comportándonos como si la sociedad neoliberal fuese el mejor de los mundos posibles y, al mismo tiempo, atravesados por un malestar interno sobre la injusticia, la precariedad e indignidad que nos produce» (15). Nos denomina *apocalípticos perfectamente integrados*. Desde el comienzo encontramos una apelación directa al público lector que, ineluctablemente, de forma continua, le va a exigir tomar partido en el transcurrir de su lectura a favor, o en contra, de las formas de gobierno neoliberales y del destino que parecen prescribir. De este modo, el texto se hace heredero del incómodo escepticismo foucaultiano —basa del pensamiento del francés— que nos zarandea a cada paso y nos predispone a pensar cómo tratar de dejar de ser aquello que somos. Así, el libro de Rodrigo Castro tiene el coraje de proponer una invitación a problematizar las formas y las posibilidades de resistencia bajo el gobierno de los dispositivos neoliberales y escapar de aquello que Mark Fisher denominaría *impotencia reflexiva*.

El trabajo del profesor chileno es una actualización del pensamiento de Michel Foucault que, de forma acertada, se niega a asumir la existencia de un sistema de dominación total. Al contrario, este libro navega por un presente saturado y contradictorio

en el que la dominación se encuentra diseminada en infinidad de dispositivos, tejidos entre sí, en un plexo estratégico de sentido que no responde a una razón unívoca y absoluta. Para dar cuenta de ello el libro se divide en dos hemistiquios conectados por una cesura que les impide caminar de forma independiente, pero no de forma diferenciada. Así, la primera parte del libro, conformada por los cuatro primeros capítulos, es una apuesta genealógica que se esmera en dar cuenta de la historicidad de los dispositivos neoliberales. Los dispositivos neoliberales son leídos como una suerte de respuesta a la ineficacia que heredan de los dispositivos de gobierno que les anteceden, lo que permite interpretar su historicidad como una continuidad-discontinua. El dispositivo neoliberal reconfigura a su predecesor, por ello marca un límite, es un otro diferente, que a su vez continúa con las particularidades anteriores tratando de sellar las brechas por donde la vida parecía escapar. Así, los dispositivos neoliberales y sus formas de gobierno están en permanente diálogo y actualización con nuestro hacer, no se detienen, no se solidifican y tampoco consiguen sellar en absoluto el presente.

Rodrigo Castro, entre otros muchos dispositivos, en concreto, nos invitará a recorrer tres. En primer lugar, el gobierno del espacio en tanto forma de las ciudades neoliberales, donde la organización espacial se ha llegado «a convertir en un síntoma del modo de subjetividad que promueven las tecnologías de gobierno neoliberal, un tipo de individualidad encerrada en sí misma e incapaz de todo vínculo inter-subjetivo» (94). En segundo lugar, el gobierno de la salud en tanto medicalización de la sociedad donde «La demanda de libertad [...] frente a las medidas sanitarias restrictivas de los gobiernos nos permite advertir el profundo éxito en la producción neoliberal de sujetos autorreferenciales, ansiosos por el retorno a la vida productiva e impacientes por la interrupción de sus goces» (120). Y, por último, el gobierno de los dispositivos *psi* en tanto gobierno de la subjetividad e individualización de las patologías psíquicas contemporáneas, donde los individuos «incompetentes en el ejercicio de administrarse a sí mismos, configuran un amplio espacio para la demanda y el consumo de productos terapéuticos [...] de tal manera que la autogestión se conviert[e] en el correlato ineludible de la pobreza, la carencia y la falta de dignidad de la propia vida» (152).

La audacia de Rodrigo Castro le permite formular las preguntas adecuadas, lo que le faculta a dar cuenta de las novedades y las particularidades de nuestra época, la que también, al mismo tiempo, está dejando de ser. No obstante, he mencionado que la escenografía neoliberal hereda vestigios pretéritos, por ello, y estando de acuerdo con el pulso que el autor ha conseguido tomarle al presente, cabe formular —o rescatar— la pregunta por la esfera de la producción. Es cierto que el neoliberalismo no es un sistema totalizador ni un proyecto unitario ni tampoco una *razón mundo*,¹ pero no es menos cierto que las distintas esferas y los dispositivos neoliberales, autónomos entre sí, se organizan en un plexo de sentido que tiende, o al menos así parece ser, hacia un

1 Cf. Laval, C. y P. Dardot.

eje central. En este sentido, el autor describe la ciudad como «Un espacio flotante que no está construido con el fin de ser habitado, sino que opera bajo el único propósito de asegurar la circulación volátil e instantánea de los intereses económicos» (86). La pregunta que formulo en ningún caso es una crítica al texto ni persigue señalar alguna deficiencia, por el contrario, es un reto —a modo de duda— que me surge con la lectura del libro. ¿Qué puede significar introducir la esfera de la producción en la ontología crítica de nosotros mismos?, ¿qué rédito teórico-político puede tener introducir esta categoría si damos por válido que el neoliberalismo necesita del tiempo de vida de los seres humanos como única mercancía capaz de producir plusvalor?, ¿qué puede significar recuperar de forma crítica esa esfera (la de la producción) en un mundo en el que el capitalismo —o los dispositivos neoliberales— prescinden de las vidas, no las necesitan, en cambio, nosotros —*los globales y los locales*—, necesitamos al capitalismo para seguir subsistiendo?

Por todo lo anterior, a mi juicio, el libro se sitúa en el discurrir que se pregunta por los imaginarios políticos y la agencia real para la transformación de la que somos —o podemos ser— dueños. En definitiva, como ya mencioné con anterioridad, el libro se cuestiona sobre cómo podemos dejar de ser eso que somos. El texto de Rodrigo Castro recoge también esta inquietud, a saber: la pregunta «por lo que significa “posible” e “imposible”, si en el contexto tecnocientífico más futurista no hay límite que resista, mientras que en el contexto político toda perspectiva de cambio queda excluida por el *a priori* del “no” del mercado. Volverse inmortal es posible; salir del capitalismo no» (Žižek, citado en Di Cesare 15). Nos damos así con otra de las claves implícitas del libro, a saber, el permanente diálogo que se establece entre el sí mismo —en tanto que procesos de subjetivación— y la relación con los otros, con el entorno. El libro quizá no atiende de forma directa a esta cuestión, pero si el lector es hábil encontrará este gesto foucaultiano en el que *el cuidado de sí* se inscribe en *el cuidado de nosotros*. Así, en el libro, la pregunta por la subjetividad no es una pregunta por el individuo, ni por el Yo, sino que es una pregunta por el nudo entre lo individual y lo colectivo, por el lazo entre el sujeto y la verdad. Esta es la cuestión que se recoge en la segunda parte del texto, el espacio que está dedicado a reflexionar sobre las posibles formas de resistencia. El territorio del libro que se pregunta por cómo podemos enfrentarnos al sofisticado poder del neoliberalismo sin caer en magnánimos relatos utópicos. De este modo, el autor, al igual que Foucault, apela a las conductas que, de forma cotidiana, sin apelar a apoteósicas revoluciones, somos capaces de incorporar en nuestro hacer. Una minuciosa y microscópica praxis que alude al sujeto, pero incluye, inexorablemente, a los otros. Se nos propone la tarea de destruir en nosotros mismos los límites del neoliberalismo que hemos llegado a confundir con nuestro propio ser (Castro 240). Así, en el capítulo titulado *Resistir sin un afuera* encontramos un interesante debate entre Laclau y Foucault. Un debate necesario que Rodrigo Castro concluirá más adelante en el capítulo titulado *El lento colapso del neoliberalismo* de la siguiente manera: «el error fundamental del discurso de la *hegemonía* ha estado en menospreciar

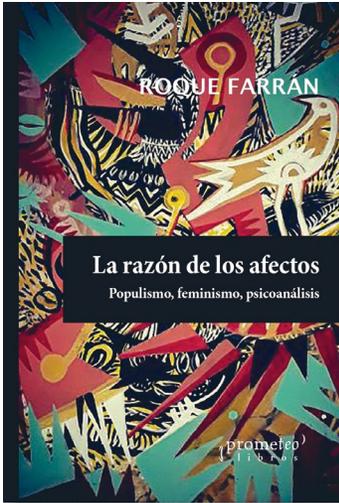
las demandas radicales e inarticulables que anhelan un mundo otro para reducirlo todo al imperativo de responder a lo inmediato» (242). Por todo ello se dispone ante nosotros la tarea de deshacer aquello que nos direcciona a desear lo que nos limita y nos explota, a tratar de acabar con el tiempo de la *libertad ingenua* «donde todo el mundo hace lo que quiere, puesto que es un tiempo que no permite querer otra cosa de lo que ya está ahí» (Tiqqun).

No querría terminar sin volver a remarcar que, en el fondo del libro, en su corazón, encontramos la pasión foucaultiana por el escepticismo. O lo que es lo mismo, un compromiso con la incomodidad, con la noción de límite y con el afán de traspasarlo. El compromiso de Rodrigo —con el hacer foucaultiano— que permanentemente nos hace que no aceptemos el entorno en el que vivimos y por extensión nos invita a ponernos en duda a nosotros mismos. Así, estamos ante un texto de fuerte calado teórico, pero, como bien señala José Luis Villacañas en su epílogo, un escepticismo sano que se reconcilia con la praxis (Castro 246). Quizá esta sea una de las silenciosas claves de las que el libro dispone y que también expone de forma tácita: la pregunta por cómo aprender a habitar y superar la angustia que se genera cuando tratamos de deshacernos de las verdades que nos garantizan la existencia, de los fundamentos que nos cubren con su confort, pero que a la misma vez nos atan, nos limitan e impiden las vidas que están por venir. El libro es una apuesta por recuperar el gesto y el desafío foucaultiano de vivir una vida filosófica. Una tarea con rostro de desafío que persigue subvertir los valores epocales desde lo micropolítico. Rodrigo Castro desde la introducción ya señala que «Nadie ha dicho que la transmutación de los valores nietzscheana o la adulteración cínica de la moneda pertenezcan a una historia épica que haya que escribir» (35). Así, la tarea de darle forma a la impaciencia de la libertad ha de ser una labor paciente que debe renunciar a los grandes relatos utópicos en tanto que fines a alcanzar y paraísos a los que arribar y, a su misma vez, también ha de huir de la idea de principio prístino e inmaculado al que regresar. Por tanto, desplazamiento y renuncia a los grandes relatos que han de ser cambiados por el abrazo a la medida y la honestidad. Un abrazo que en su ser admite que nuestra propia vida no es ni será el momento revolucionario de la historia en el que todo comienza y en el que todo se completará (241).

En conclusión, nos encontramos ante un texto de suma relevancia para aquellos y aquellas que tratamos de hacer una ontología crítica del presente. Por todo lo expuesto hasta el momento puedo garantizar que la lectura de este libro opera como una piedra de toque a la hora de considerar las formas de resistencia al gobierno neoliberal, además de actuar como un termómetro que, a modo de herramienta, se esfuerza por liberar la captura del imaginario político del que somos reos. Rodrigo Castro, en este libro, ha conseguido diagnosticar el presente y aproximarnos cartografías —a modo de soluciones y posibilidades siempre abiertas— sobre las que explorar, reflexionar y cuestionarnos a nosotros mismos.

Referencias

- Castro, R. *Dispositivos neoliberales y resistencias*. Herder, 2023.
- Di Cesare, D. *Sobre la vocación política de la filosofía*. Gedisa, 2021.
- Fisher, M. *Realismo capitalista*. Caja Negra, 2018.
- Laval, C. y P. Dardot. *La nueva razón del mundo*. Gedisa, 2018.
- Tiqqun. *Tesis sobre la comunidad terrible*. Arena Libros, 2014. <https://tiqqunim.blogspot.com/2014/01/terrible.html>



Roque Farrán
La razón de los afectos.
Populismo, feminismo, psicoanálisis
Prometeo, 2021, 196 pp.

Jacinta Gorriti

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad
(CIECS-CONICET-UNC)
jacinta.gorriti@mi.unc.edu.ar

El nudo de la razón afectiva

La filosofía es posible y necesaria, sostiene Alain Badiou en *Condiciones*. «Y sin embargo, para que ella sea hace falta deseirla» (69). Este deseo de filosofía es el que recorre *La razón de los afectos*, un libro donde Roque Farrán invita a cualquiera que así lo desee a ejercitarse en las verdades de nuestro tiempo.

Un movimiento ternario y su apertura infinita

Desde sus primeras páginas, *La razón de los afectos* traza un camino en el que se anudan tres dimensiones: (i) la revalorización de la filosofía como una práctica de constitución de sí, (ii) la apuesta por la constitución de un campo de pensamiento materialista abierto a múltiples teorías, y (iii) la intervención en la coyuntura. Cada capítulo del libro teje de forma singular este nudo: acentúa una o varias de estas dimensiones, pero pensándolas en simultáneo. Cada fragmento condensa el entramado que lo reúne con los demás. En este sentido, el libro podría comenzar a leerse desde cualquier parte, si se lo lee en clave materialista. Por eso, al hablar de feminismo, populismo y psicoanálisis, el autor no se detiene en las discusiones que históricamente se han dado en cada una de estas tradiciones, ni repone las tensiones que existen entre los tres polos, sino que los sitúa

como *condiciones* de la filosofía actual: es decir, como los procesos históricos materiales que circunscriben el campo de intervención de la filosofía, puesto que, como sostiene Badiou, «la filosofía es ese lugar de pensamiento donde las verdades (no filosóficas) son capturadas como tales y nos sobrecogen» (61).

Los principios de la *no-relación* y del *no-todo* se desplazan del psicoanálisis para apoyar una «ontología política feminista», una «teoría feminista del Estado» e incluso para leer un movimiento como Ni Una Menos. El cuidado y la atención al cuerpo, puntos nodales del feminismo, se componen con las prácticas de sí antiguas y con una noción de Estado que cuestiona las clásicas dicotomías del pensamiento político. La transversalidad y la articulación como base de la racionalidad política populista son entendidas desde una ontología afectiva que conecta este modo de gobierno, al que presenta como el «aceleracionismo» latinoamericano, con aquellos principios y puntos nodales. En otras palabras, se trata de pensar cada una de esas condiciones desde las demás y a través de una práctica filosófica que las vuelve composibles. Que sean condiciones de la filosofía hace que feminismo, populismo y psicoanálisis sean mucho más que temas de agenda a los que no se puede dejar de atender: Farrán los ubica en una tópica social compleja y en un entramado de teorías materialistas que otorgan un marco riguroso para leer el presente. Teorías materialistas del Estado, del sujeto, del método, de las racionalidades políticas, de la ideología y de la imaginación que exigen ser pensadas, a la vez, desde aquellas condiciones.

Claro que el régimen de aprehensión queda abierto: como en el nudo borromeo, que puede soportar infinitos términos y condiciones; no se restringen a los que Farrán menciona. Ahora bien, su intervención se inscribe en el ejercicio de lo que Foucault llama «una ontología crítica de nosotros mismos», esto es, «el entrelazamiento entre los saberes, poderes y formas de cuidado que nos constituyen» (Farrán 11). Atender a los modos en que nos hemos constituido como sujetos a determinadas relaciones de poder, de saber y de cuidado tiene un sentido concreto, tanto en Foucault como en Farrán: «*dejar de ser como somos*» (135). Aquí encuentra su carácter específico la filosofía práctica farraniana: en la constitución de sí y la transformación de los modos en que nos constituimos a nosotros mismos a través de distintas prácticas. Así como las condiciones no son un trasfondo abstracto, sino la propia materialidad del pensamiento, la ontología no consiste en una serie de principios *básicos*, sino que se trata de un ejercicio que habilita una torsión singular de aquellos modos históricos de obrar y existir. Por eso, este ejercicio de una ontología crítica, afectiva y relacional que Farrán ensaya en el libro se sitúa en el horizonte que define a nuestro tiempo: el neoliberalismo.

El contenido de sí o la filosofía contra el neoliberalismo

Para Farrán, una de las disputas elementales que tenemos que dar en la actualidad apunta «a los modos de *constitución de sí* (cuidado y gobierno de sí)», porque «allí se define uno de los puntos estratégicos de la avanzada del neoliberalismo en el campo actual de batalla» (100). Se trata de una discusión que a veces se desestima como si fuese secundaria o que se identifica con una tarea individualista. Lo que Farrán muestra a lo largo de todo el libro es el carácter indispensable y urgente de ese ejercicio de constitución de sí (antes que de *deconstrucción*), en un escenario donde proliferan el odio, el miedo, la tristeza, la esperanza e, incluso, afecciones tan paradójicas como las «alegrías del odio» que surgen del resentimiento y la envidia (Deleuze). Porque, como sostiene el autor, los afectos están en la base de la sociedad y «las prácticas y relaciones sociales son modos de incrementar o disminuir nuestra potencia de actuar y de pensar» (Farrán 35). Ya Spinoza afirmaba que los afectos no son emociones ni sentimientos, sino grados de la potencia (o de la capacidad siempre singular de obrar y existir), de manera que la pregunta por los afectos atañe a nuestra propia constitución ontológica como seres con-otros y en-Otro. Por eso, Farrán interroga los trazos de continuidad entre el estoicismo, la filosofía de Spinoza y los escritos de Foucault sobre la dimensión reflexiva que implican las prácticas de sí.

En lo que constituye uno de los aportes centrales del libro, el autor enlaza el «tercer género» de conocimiento (es decir, el conocimiento de lo singular) en Spinoza, con la *epimeleia heautou* o el «cuidado de sí» antiguo y la noción de «crítica» en Foucault. Encuentra en este anudamiento el afecto clave contra el neoliberalismo: el *contento de sí*, ese afecto que surge cuando volvemos a «conectarnos con esa gratificación de hacer las cosas por el solo hecho de hacerlas, por la potencia que allí se expresa, [y] luego ver cómo eso se puede componer y amplificar. Pero lo primero es sentir la alegría que brota de considerarnos a nosotros mismos y considerar la potencia de obrar» (Farrán 53). El movimiento que supone el contenido de sí puede parecer sutil. Sin embargo, implica liberarse de un modo de relación de sí consigo y con los demás que se sostiene en el mecanismo circular de la obligación, deuda y recompensa. Aunque la estulticia y la servidumbre de sí no sean asuntos nuevos (estoicos como Séneca y Marco Aurelio advertían sobre ellas), se agudizan bajo un modo de gobierno que exacerba las pasiones tristes y que exige ser «empresarios de sí».

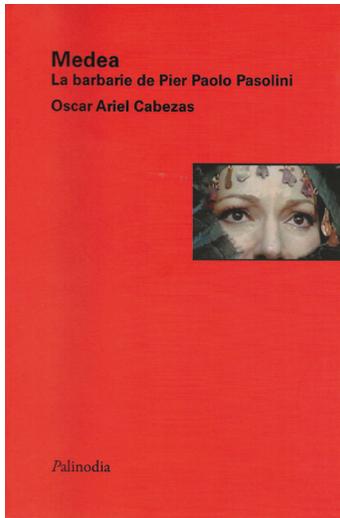
Ahora bien, el contenido de sí no es en este libro solo una fórmula que nos interpela a ocuparnos de nosotros mismos y a transformar nuestros modos de relacionarnos con los otros y el mundo. Es, ante todo, el *clinamen* que inaugura y signa este ejercicio de pensamiento materialista: esa pequeña desviación que crea un mundo. En este afecto tan crucial se juega la apuesta del libro, su escritura: atravesarlo y soportar su transmisión es también una forma de ejercitar ese contenido de sí en acto, aquello que solo puede ser experimentado si es compartido; jamás en detrimento de otros. Ahí radica, asimismo, su aspecto político: al brindar una orientación ontológica en función

de lo que aumenta nuestra potencia, al mismo tiempo que la potencia del conjunto que componemos. Y también su aspecto epistémico, en la medida que las prácticas de conocimiento dependen de todo un conjunto de determinaciones sociales y materiales concretas. «La libertad del sabio no consiste en suprimir las pasiones y los efectos de la servidumbre, sino en modificar la relación con sus pasiones y con las imágenes que las acompañan o las suscitan: al reconocer la necesidad que ellas expresan también a su manera, las transforma en pasiones alegres, en imágenes claras que se explican en la totalidad de su determinación» (Macherey 97). Pero sabio no es quien ha leído mucho, quien conoce muchas cosas o se ha especializado en algún ámbito del conocimiento, sino quien hace cuerpo literalmente aquel cambio de perspectiva que supone pensar cada cosa en su singularidad. El contenido de sí funciona, por tanto, en el libro de Farrán como el punto de anclaje afectivo donde se anudan «ontología, ética, *episteme* y política en un solo gesto de *problematización*» (12).

En definitiva, este libro nos invita a producir un campo de pensamiento sustentado en «una *filia* o amor muy especial que sepa anudar lo irreductible de las diferencias que nos constituyen» (Farrán 81). Reafirma la absoluta pertinencia de la filosofía, como práctica de anudamiento, en el presente.

Referencias

- Badiou, Alain. *Condiciones*. Siglo XXI, 2015.
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Cactus, 2003.
- Farrán, Roque. *La razón de los afectos. Populismo, feminismo, psicoanálisis*. Prometeo, 2021.
- Macherey, Pierre. *Hegel o Spinoza*. Tinta Limón, 2014.



Oscar Ariel Cabezas
Medea: La barbarie de Pier Paolo Pasolini
Palinodia, 2023, 109 pp.

Ana Carrasco-Conde
Universidad Complutense de Madrid
anaconde@ucm.es

Medea contra Hegel: sobre la *Medea* de Pasolini en la lectura de Oscar Ariel Cabezas

Medea, la bárbara de la Cólquide, aquella que, por (des)amor, fue capaz de matar a sus hijos. Esa Medea. Una Medea de un tiempo arcaico incluso para los clásicos griegos, un personaje central de un mito precristiano con la que no se sabe muy bien qué hacer con ella. No es Antígona, aunque su historia articule muerte y pólis, sangre y amor, ira y justicia. Para Hegel es un resto indigerible. Quizá precisamente por eso tanto le interesó a Pasolini en su película de 1969. Un primer plano del personaje, interpretado por Maria Callas (Cabezas 83),¹ se contraponen de este modo a uno de los primeros planos más influyentes y hermosos de la historia del cine, el de Juana de Arco en la película de Dreyer (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), que por otro lado tanto influyó en el director italiano. En el plano de Callas la comisura de los labios, con la boca abierta, dibuja con sus líneas descendentes la amargura de quien siente rabia, pero no se agota en ella. Los ojos casi cerrados con dureza poco tienen de la serenidad de una reparación o de un gesto que, quizá, permita recomenzar de nuevo. Nada espera a Medea. Quién podría perdonar un filicidio. Quién podría ponerse en su lugar. Y, sin embargo, su acto que parece contranatura abre un resquicio para pensar en el poder y en cómo este no contento con imponerse, ahoga. Frente a ella, la imagen de Dreyer

1 Cuando se indique solo número de páginas entre paréntesis, me refiero al libro *Medea*, de Oscar Ariel Cabezas.

que muestra con sus luces un rostro cristianizado que mira hacia arriba, y una sacralidad que parece evaporada en los tiempos de la industrialización (54). En la relación entre ambos rostros se mueve la lógica de este libro, en el que hay que añadir, dada la historia central de esta tragedia griega elegida por Pasolini, a saber, el sacrificio de los hijos, la tradición cristiana que relaciona a aquella madre que, gracias al sacrificio de su hijo, permite alcanzar un modo de comunidad más elevado basado en el amor. Medea y María. ¿Pero no es amor lo que movió a Medea? ¿Qué nos muestra Medea? Que Medea rompe la lógica del poder hegemónico y que no hay comunidad posible. Medea muestra una sombra bárbara e incómoda que solo es posible en un tiempo arcaico y precristiano. El análisis de la película de Medea en este libro permite por un lado una aproximación política al mito y por otro una reflexión sobre la «estética de la barbarie» en Pasolini. En este sentido, el trabajo del autor abre unas líneas de pensamiento profundamente enjundiosas donde la tragedia adquiere nuevos significados al leer el mito desde la sombra que proyecta Medea, más allá de la sombra que cae sobre ella a causa de su crimen.

«El mito no se deja traducir fácilmente en un programa político» (19), Medea es el anti-Edipo radical (20), se sustrae a la política del duelo (30), «es irreductible a su conversión en alegoría nacional» (36), con su crimen «no hay tránsito a una nueva comunidad» (41), «los hijos de Medea son la retirada de toda fundación comunitaria en las abstracciones del poder que los hechizos y el filicidio destruyen» (43), «se encuentra en las antípodas de una alegoría nacional» (75), «es la interrupción de la comunidad» (76), «destruye el poder y la gloria con la que se reproduce una ciudad-Estado» (78), «Medea es la excepcionalidad de un movimiento aberrante» (79), «la traza de Medea [...] parece más insistente y densa que la tragedia de Antígona» (80), «Medea es una especie de anomalía salvaje» (81), «Medea interrumpe la reproducción de una comunidad de poder» (82) o «Medea es la fuerza de lo bárbaro que hay en la singularidad-inmediata de toda madre que ama desde la carne» (83). Desde estas preguntas y afirmaciones que van entrelazándose a lo largo de seis capítulos, Oscar Ariel Cabezas elabora precisamente un pensamiento político desde una «estética de la barbarie» que encuentra en la *Medea* de Pier Paolo Pasolini de 1969 una clave imprescindible: que Medea es el «resto no dialectizable» (48) por la lógica pragmática y utilitarista, por el poder hegemónico, por las ansias de Jasón y de Creonte. De esa manera, el núcleo de este libro aborda cómo recuperar a Medea en el marco de una reflexión política no porque ella proporcione un modo de síntesis al modo hegeliano, sino porque tal cosa es imposible. De ahí que lo que le interesa a Pasolini de la tragedia, como muestra Cabezas, es el potencial de que no puede ser integrado en los discursos políticos hegemónicos. Medea es un resto indigerible que emerge de la oposición entre el mundo griego y el bárbaro, cuando el primero es incapaz de asimilar la lógica que Medea despliega. Medea es la grieta que separa irreconciliablemente el mundo arcaico griego con el mundo cristiano e incluso burgués. Efectivamente en Pasolini no puede haber síntesis entre esos dos tiempos, porque para el italiano la lógica de Hegel no funciona y así lo declara abiertamente:

«Yo estoy (existencialmente) contra Hegel, ¿Tesis? ¿Antítesis? ¿Síntesis? Me parece demasiado cómodo [...] No hay más que oposiciones inconciliables» (Joubert-Laurencin 231). Medea es, no en vano, el «resto no dialectizable» (Cabezas 48).

A nivel político Medea es un personaje incómodo para el feminismo y difícilmente salvable según las lecturas que se han hecho del mismo, pero una de las grandes aportaciones de este libro es tratar de recuperar a Medea pese a estas lecturas. Según otra tradición que cuenta con los testimonios de Pausanias en la *Descripción de Grecia* (2.3.6), Creófilo de Samos, Dídimo, Eumelo de Corinto, Parmenisco y Eliano, Medea, lejos de asesinar a sus hijos, trató de salvarlos una vez que fue traicionada por Jasón, y fue el pueblo de Corinto el que los asesinó a modo de venganza, bien por ser gobernados por Medea, que había heredado el reino de su abuelo Helios, o bien porque sus hijos habían llevado la capa envenenada que se le regala a Creusa. Inocente de filicidio, en todo caso. Esta misma línea es seguida en la actualidad por la rehabilitación del mito llevada a cabo por Christa Wolf en su *Medea* (2011). Pero el trabajo de Pasolini con el personaje que muestra Cabezas nos lleva a una Medea muy distinta, que frente a la tradición cristiana, piensa la materialidad de lo humano, lo afectivo del cuerpo y del deseo desde una «lógica-política de lo sombrío» (46), donde lo sombrío tampoco responde a una dialéctica luz-oscuridad, sino que tiene un valor por sí mismo, precisamente como residuo sacro-mítico que problematiza lo entendido como profano y como sagrado de tal modo que interrumpe el imaginario industrialista y la lógica racional y pragmática de Jasón. Lo sublime de Medea reside precisamente en la resistencia al poder y a su modo de des-obrar sus valores. Por eso no puede ni debe ser integrada en este discurso, por eso Medea es absolutamente lo otro, lo bárbaro por antonomasia.

Muerte y amor no encuentran tampoco en ella reconciliación (66). No se trata de un acto de amor que, al atravesar la muerte, construya comunidad, sino de un acto de amor que hace morir la comunidad basada en el afán de un poder paranoico, del que es imposible zafarse, que funciona como necropolítica porque la propia condena al destierro de Medea es una condena a muerte. ¿A dónde irá Medea dado que ella misma ha ido cerrando toda tierra por la que pasaba para ayudar a Jasón? Así se lo reprocha a Creonte en la versión de Seneca: «Todos los caminos que abrí para ti, los he cerrado para mí. ¿Adónde me envías de vuelta? Ordenas el destierro a una desterrada, pero no se lo das [...] A ti entregué mi patria, a ti mi padre, mi hermano, mi honra. Con esta dote me casé: devuelve a la fugitiva lo suyo» (Séneca, *Medea*, vv. 457-489). El poder lleva más allá de las cuerdas a Medea porque la lleva a un afuera como hechicera, bárbara, extranjera y, ahora, esposa rechazada, en la que no hay reconciliación ni reparación posible. Solo el amor dañado, solo la desesperación de quien no tiene más salida que romper la ley del linaje. «¿Por qué Pasolini decide filmar un mito que desgarrar la estructura afectiva del poder?» (Cabezas 37); porque le interesa una figura trágica que nos conduce a la estética de la barbarie, es decir, de una formación anterior al poder moderno que no permite ninguna conciliación o cierre con respecto a una unidad patriarcal del poder. Medea constituye, según Oscar Ariel Cabezas, el «anuncio apocalíptico de un

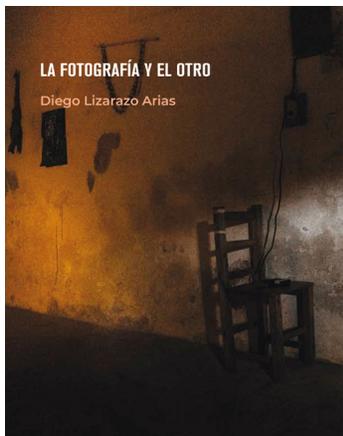
cierto fin destructivo del poder del Estado» (38). De ahí que la estética de la barbarie apunte a un lugar de sombra donde no llega la iluminación del poder teologizado del mundo moderno. Frente a María, Medea mata a sus hijos sin que medie lo sagrado del cristianismo (82) y, en este sentido, es una «especie de anti-virgen» que, lejos de la espiritualidad y trascendencia de la madre de Cristo, encarna una materia corpórea, gozosa, de afectos y de deseo, en la que Tánatos y Eros no pueden reconciliarse.

Medea es efectivamente la única que, por su procedencia y propio linaje –hija del rey de los colcos, Eetes, nieta de Helios y sobrina de Circe, incluso en algunas tradiciones hija de la mismísima Hécate (Kerényi 283)– tiene el poder, la sabiduría y la capacidad de destruir. Creonte la teme por ello. En la *Medea* de Eurípides se emplea la palabra *sophía* y sus derivados en relación con Medea hasta en 21 ocasiones, algo que omite por completo Séneca para mostrarla como una «loca» poseída por la «ira», pero a Pasolini le interesa la combinación de sabiduría e ira de quien es poseedora de saberes no legitimados por la institución que la acoge –y la teme– porque escapan a su racionalidad y sus fines. En este sentido, podríamos decir que en Medea se encuentra el peso de una complejidad de mundo antiguo que ya no podrá tener lugar. Aun siendo radicalmente distintas, aunque ambas puedan ser incorporadas a la lógica de lo aberrante, de la que también hace uso Butler, lo que relaciona a Medea con Antígona es el tiempo arcaico del juramento, y no su forma de afrontar la muerte, es decir, la importancia de los pactos de palabra entre los vivos, los mismos que rompen tanto Jasón como Creonte por escudarse en otra lógica del poder. Medea, perteneciente a ese tiempo, es incontrolable e incluso indigesta. He aquí, frente a Hegel, una Medea schellinguiana, no porque encarne la «maldad», sino porque muestra la sombra de un poder (o un poder como sombra) no domesticable. Su lugar es el afuera. Y así leemos que Medea presenta «El pathos de una mujer sabia que tiene la potencia de herir la estructura de poder» (25), ante un poder paranoico, que «tiene la potencia de interrumpir la magia del orden de la comunidad jerarquizada por el poder del padre-rey» (31).

La barbarie de Medea es, en conclusión, la que permite aunar «la estética del centauro», dividida, enfrentada, con la «estética de la barbarie», lo que implica que si *barbarophônôn* es, de seguir a Roger-Pol Droit en su *Genealogía de los bárbaros*, quien produce ruidos en su voz para los oídos griegos, bárbara fue Medea, porque al no querer acatar las órdenes constituyó el grito de salvaje inconformidad ante su lógica. Políticamente el cine de Pasolini quedaría al lado de la barbarie, es decir, el afuera, del peso de la materia, de afectos ligados y reunidos en el cuerpo. Este es el recorrido que ofrece este libro: desde una revisión del mito en el capítulo 1 hasta una «ecología del cuerpo sin padre» en el capítulo 6, pasando por las sugerentes imágenes que contraponen Medea a la pasión mariana (capítulo 2), que muestran una Medea contraindustrial (capítulo 3), una «anti-virgen» (capítulo 4) y una Medea «subproletaria» (capítulo 5). Una Medea, por tanto, indigesta, pero en la que se muestran los rendimientos estético-políticos de lo que ni puede ni quiere ser integrado porque el sistema de poder que la acogió ni la produjo como «efecto» de su racionalización ni la quiso «asumir» en su lógica.

Referencias

- Cabezas, Oscar Ariel. *Medea: La barbarie de Pier Paolo Pasolini*. Palinodia, 2023.
- Joubert-Laurencin, Hervé. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Cahiers du cinéma, 1995.
- Wolf, Christa. *Medea*. Suhrkamp, 2011.
- Kerényi, Karl. *Los héroes griegos*. Atalanta, 2009, p. 283
- Séneca. *Hércules loco. Las Troyanas. Medea. Fedra*, traducido por M. Librán y A. Ramírez de Verger. Alianza Editorial, 2013.



Diego Lizarazo Arias
La fotografía y el otro.
Cuerpo y estética del retorno
Secretaría de Cultura Federal de México,
2022, 164 pp.

Paula Sánchez Mayor
Universidad Complutense de Madrid
paulasanchez1995@hotmail.com

En 2022 apareció el libro *La fotografía y el otro*. Lo leí con el ánimo de asistir a un diálogo desde los márgenes. Unos márgenes que no son solo los del texto, sino también los de las fotografías, unos márgenes que toman la forma del marco y del encuadre. En definitiva, unos márgenes que proponen una interpretación y plantean unas cuestiones.

Este ejercicio «marginal» –por seguir con el juego de palabras– consigue, por un lado, hacer explícito el marco de creación de comprensión de las fotografías a la manera en que Butler lo expresa a propósito de lo llorable y lo no llorable: «un tipo de encuadramiento conceptual que organiza un campo de sentidos al que responden ciertos individuos, ciertas vidas, y del que otras quedan fuera» (58);¹ y, por otro lado, cuestiona las posibilidades de que lo acaecido en la fotografía trascienda ese marco, como dice el autor en diálogo con Susan Sontag: «la cuestión entonces no sólo radica en que la imagen conmueva, sino en lo que la gente hace con dicha conmoción: encausarla o disolverla en el tiempo» (42). La fotografía conmueve, es decir, sale de su encuadre, de su marco, involucra al otro, a la alteridad en un movimiento mediado por ese «con» que se adhiere a «mover» y que implica que, ya sea que la conmoción perdure o se diluya, la fotografía no deja de poner en relación al menos dos realidades y, por tanto, varias temporalidades, tal y como se explica en el segundo capítulo.

Comprender la fotografía como un dispositivo capaz de trascender su marco de interpretación, o mejor dicho, un dispositivo cuyo marco interpretativo no es unívoco, es decir, que «la interpretabilidad es un campo en disputa, no un territorio sólo pette-

1 Cuando se indique únicamente la página se entenderá que la cita pertenece al libro *La fotografía y el otro* de Diego Lizarazo.

neciente al poder oficial» (64), permite ver en ella un objeto movilizador, en el que el movimiento de la emoción no se queda en una suerte de sentimentalismo pasajero y naif, si no que alcanza el plano político, como dice Lizarazo, «la foto, en algún punto puede hacer posible una indignación signada políticamente» (68). El margen que enmarca la fotografía tiene, como el lenguaje, la característica de la indeterminabilidad del juego, del doble, triple o múltiple sentido. A propósito de este marco, más allá de la explicación de Butler, este marco o margen que no puede sino ser poroso, se me viene a la mente alguna cita de Derrida acerca del *parergon* y creo ver cierta similitud con el trabajo que vemos en el libro de Lizarazo cuando el filósofo francés dice que

La filosofía quiere inspeccionarlo y no lo lograr. Pero quien produjo y manipuló el marco pone todo en obra para borrar el efecto del marco, lo más a menudo naturalizándolo al infinito, entre las manos de Dios. La deconstrucción no debe ni remarcar ni soñar con la ausencia pura y simple del marco (85).

En las páginas del libro acaece una suerte de deconstrucción del marco en el sentido que acabo de citar: no se trata de explicitarlo ni de borrarlo, sino de atender al efecto que produce. Tal efecto es, como señala Butler, el de «establecer unos cuerpos como dignos de duelo y otros como ajenos a ello» (73). Pero también, y esto es lo que resalta Lizarazo durante los capítulos segundo y tercero, el efecto de involucrar y transmitir el dentro y el fuera de la fotografía, lo dice el autor con las palabras de Butler que reproduzco:

Si podemos sentirnos persuadidos insistentemente es porque podemos reconocer que ha habido una pérdida y, por ende, que ha habido una vida: es el momento inicial del conocimiento, una aprehensión, pero también un juicio potencial que exige que concibamos la capacidad de ser llorados como la precondition de la vida, la cual es descubierta retrospectivamente mediante la temporalidad instituida por la fotografía (75).

La fotografía está no solo enclaustrada por sus márgenes, delimitada y reducida a una interpretación que responde a su marco, sino que actúa, ella misma, como *parergon* en el sentido derridiano: «algo mixto de afuera y adentro, pero algo mixto que no es una mezcla o una semi-medida, un afuera que está llamado al adentro del adentro para constituirlo en adentro» (74).

Este diálogo, en el que el cuerpo y el tiempo son los protagonistas, entre la fotografía y su otro, su afuera que, como acabamos de leer, «está llamado al adentro», este diálogo, decía, no tiene como medio la voz, sino que la mirada. Introduciendo la mirada, Lizarazo hace aparecer el cuerpo en la fotografía de tal forma que escapa a la brutalidad de un reduccionismo voyerista o morboso. La mirada reside y remite siempre a un cuerpo y a su concreción, es decir, a un contexto, un espacio y un tiempo, que no por concretos se ven privados de la itinerancia y la comunicabilidad con otros cuerpos, espacios y tiempos. Es precisamente a esto a lo que remite la mirada cárnica y

la mirada textual. Me permito reproducir un pasaje un poco extenso en el que el autor habla de la mirada como comunicación:

Pero la mirada no sólo es un asunto del cuerpo propio, es, sustancialmente, una forma a través de la cual los cuerpos se comunican. La mirada no se cierra sobre sí, está constituida como puente para acceder a los otro y lo otro. Por ello, al ser la fotografía el resultado de una técnica que permite fijar la mirada. Es también una fuerza para dar cuenta del lugar del otro: de su cuerpo, su mundo e incluso, de manera especial, de su mirada. En la foto se suscitan, a su modo, los procesos y las relaciones de la mirada; las relaciones intersubjetivas e históricas del mirar. La mirada social se fija en la foto, pero también en la foto se despierta y habla la mirada que reta a dicha mirada social para, en ciertos casos, renovarla (81).

La mirada de un retrato necesita del artista (fotógrafo o pintor) para ser creada, para recibirla. ¿Hasta qué punto tiene sentido hablar de «mirada» en singular? La mirada es siempre compartida al menos entre dos, y por ello entre varios, pues en el *entre* dos hay siempre más de dos. Jean-Luc Nancy tiene un hermoso texto acerca de los retratos de Henri Cartier-Bresson en el que dice que

Cada uno se vuelve visible en esa mirada, *como* esa mirada que es la suya, pero que es la suya entregada, la suya que ya no le pertenece, dada, que sale de él y no de otra parte, ni vidente ni visible –ni siquiera para sí mismo–sino en sus miradas y como sus miradas. «H. C.-B.»² es todas esas miradas juntas y una por una, es una única mirada diseminada en centenares de miradas diferentes, todas aquellas a las que él se ha entregado para manifestar su misterio (*La partición* 266-267)

La entrega de la mirada no es unilateral. El retrato, cada cual, cada alguien, entrega su mirada a otro y ese otro, a su vez, entrega la suya. Henri Cartier-Bresson entrega su mirada a todos aquellos que fotografía y a la fotografía misma, es decir, a la exposición misma, al visor.

Habla así Nancy de la implicación del fotógrafo en la fotografía, pero ¿qué hay de la interpelación que la mirada y el cuerpo de la fotografía ejercen sobre quienes las miramos? Citando a Lizarazo, «podríamos decir que la fotografía tiene la capacidad de poner en juego una suerte de *fuerza de alteridad*: su capacidad de abrir un mundo en el que el otro real, corpóreamente concreto, nos interpela» (84). Se produce así, como dice el autor, una triangulación de miradas que trastocan el sentido lineal del tiempo para hacer converger, en un instante, temporalidades diversas.

La fuerza de alteridad irrumpe y nos pone ante lo otro planteándonos quizás la pregunta temida acerca de nuestra identidad propia. La fotografía nos da acceso, inaugura

2 Henri Cartier-Bresson.

la mirada y, con ella, como hemos leído, nos ofrece un puente hacia el otro. En palabras de Didi-Huberman, habría que decir que la imagen se estructura como umbral.³

Este alzarse de lo otro ante nuestra mirada provoca una sensación de extrañeza que, como dice Lizarazo «muestra que entre ellos y nosotros hay continuidades que no hemos estado dispuestos a aceptar» (85). La fotografía captura la alteridad y la presenta en tanto que tal, precisamente no pretende borrar esa distancia. Una distancia que es dada por la dilatación del tiempo y que cobra presencia en la fotografía. No habría que pensar que la fotografía trae un pasado bajo la ilusión de que se trata de un presente, sino que el pasado o, en cualquier caso, ese otro tiempo siempre diferido adviene en la fotografía con toda la carga de su distancia, estableciéndose un diálogo de miradas atravesado por distintas temporalidades que guardan cada una su posición y tensión respecto a las otras, por eso, como leemos en el libro,

el tiempo se hace imagen en la mirada empírica del fotógrafo que la produce. Esa mirada-texto se vuelve nuevamente mirada empírica en los ojos de su espectador que subsume, en su tiempo de fruición, el tiempo de la fotografía. Da curso a un acto de tiempo que allí estaba en el filo. Esa mirada que la imagen ahora despierta y anima es también, al ser vista, zona de incertidumbre, evocaciones, vínculos, valoraciones y sentimientos, de razones que el fotógrafo no puede calcular ni controlar (101).

Antes de terminar me gustaría hacer un apunte sobre el papel de la intimidad en algunas de las fotografías que el autor elige para comentar e ilustrar su propuesta teórica. Me centraré en la serie «La casa que sangra», de Yael Martínez, donde creo apreciar, ya desde el título, una invitación, alejada de todo pudor, a entrar en la historia de la familia del fotógrafo, literalmente es una invitación a entrar en su casa. No puedo evitar acordarme de la definición de Nancy de la intimidad:

«Íntimo» es el superlativo latino de «interior». Un superlativo es una forma que dice algo en su máxima potencia, e interior, en latín interior, significa «más adentro que». *Intimus* por lo tanto significa «lo más adentro».

Lo íntimo es lo más interior, lo más profundo, por lo tanto también lo más secreto, lo más reservado, lo más propio para mí. Tanto es así que puede ser mío sin que yo mismo lo sepa, sin poder explicarlo realmente.

Cuando digo «te amo», digo lo que es más íntimo para mí y para el otro porque lo toco en su intimidad (*Dieu* 89)

Yael Martínez nos permite, incluso diría que nos empuja a entrar a lo más profundo, dentro de su casa que es, en cierta manera, dentro de su cuerpo, o por lo menos dentro de algún cuerpo, ya que «entre la casa y el cuerpo –dice Lizarazo– hay continuidades:

³ «Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un delante-adentro: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–. Esto quiere decir, justamente –y de una manera que no sólo es alegórica–, que la imagen está estructurada como umbral» (Didi-Huberman 169).

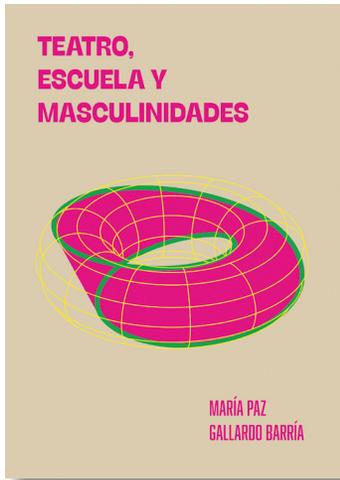
en algún punto nuestras casas, en tanto que son realmente apropiadas, devienen extensiones de nuestro cuerpo» (119). Cabría preguntarse ¿qué pasa cuando nuestra casa no es realmente apropiada? ¿Cuando nuestro cuerpo no es realmente apropiado? En esos casos, en los que un cuerpo desaparece, en los que la casa es habitada por una ausencia, como ocurre en la familia del fotógrafo Martínez, en la que varios familiares han sido desaparecidos o asesinados, cuando eso ocurre, el gesto que puede responder es precisamente el de fotografiar dicha ausencia para así reapropiarse de ella.

Mediante la fotografía Yael Martínez «profana –como dice Lizarazo– la lógica institucional y retorna la fotografía de la persona amada a su sentido afectivo crucial: reafirma la conexión con ella, incluso y especialmente aquí, cuando el paradero de esa persona es incierto» (122). De esta manera, la casa crece hasta cobijarnos también a las y los espectadores, la intimidad que se nos ofrece recupera su condición de profundidad y afecto al hacernos partícipes de eso que, como dice Nancy, «puede ser mío sin que yo mismo lo sepa, sin poder explicarlo realmente». La serie «La casa que sangra» trata de mostrar eso que no puede mostrarse, la ausencia, la pérdida, la intimidad más profundidad, un dolor inenarrable.

También los artistas Gustavo Germano o Lucila Quieto que Lizarazo comenta en su libro nos ofrecen el acceso a esa intimidad suya. No puedo evitar pensar que estos artistas tienen el gesto de abrirnos la puerta de su vida mediante sus fotografías y que, de alguna manera, necesitan de nuestra mirada para alcanzar su intimidad. Estirando la analogía con la que abría este texto, accedemos desde el margen al otro de la fotografía, atravesamos el marco en una suerte de contagio entre el dentro y el fuera.

Referencias

- Arbus, D. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Aperture, 1972.
- Derrida, J. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978.
- Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 2017.
- Lizarazo Arias, D. *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*. Secretaría de Cultura Federal de México, 2022.
- Nancy, J.-L. *Dieu, la justice, l'amour, la beauté. Quatre petites conférences*. Bayard, 2009.
- . *La partición de las artes*. Traducido por C. Rodríguez Marciel. Pre-textos, 2013.



María Paz Gallardo Barria
Teatro, escuela y masculinidades
Oso Liebre, 2023, 216 pp.

Ricardo Amigo Dürre
Universidad de Chile
ricardo.amigo@uchile.cl

El libro de María Paz Gallardo se sitúa en un cruce de perspectivas escasamente exploradas en conjunto en el medio local: la articulación de los estudios de masculinidades, la educación y las artes performáticas. De allí que esta publicación pionera convoque a un comentario sobre la relevancia y posible profundización de algunas dimensiones de análisis implicadas en este cruce, así como sobre sus potencialidades metodológicas a partir de la articulación interdisciplinaria del arte y las ciencias sociales.

El libro posee tres capítulos, además de la introducción y las conclusiones, a lo largo de los cuales la autora muestra cómo el teatro escolar se puede convertir, en sus palabras, en «un instrumento que posibilita a los jóvenes la libre expresión de género –en el caso específico del taller de teatro estudiado, la masculinidad–, de manera orgánica, diversa y respetuosa» (13). Un primer punto a destacar es que la autora construye su argumento a partir de su propia experiencia y observaciones como profesora en un colegio de élite, católico y monogénico masculino de la comuna de Las Condes, donde desde 2015 dirige un taller extraprogramático de teatro. A ello se suman las voces de doce alumnos entrevistados por ella –once varones y una mujer, que se incorporó al taller hacia el final del período estudiado–, y que participaron del taller entre los años 2015 y 2019, antes de que la pandemia coartara la posibilidad de encontrarse cara a cara, indispensable para que el teatro pueda desplegar toda su fuerza creativa y transformadora.

En el primer capítulo del libro, Gallardo establece un amplio diálogo con importantes referentes de los estudios sobre masculinidades, desde Raewyn Connell, Michael Kimmel y Mara Viveros hasta Sebastián Madrid y José Olavarría, en el contexto local,

cuyos trabajos le permiten construir una sólida base teórica enmarcada en la perspectiva de la masculinidad como una construcción social relacional atravesada por diferencias y desigualdades de poder. A ello se suma una reflexión específica sobre las características de las construcciones de masculinidad en los colegios de élite, donde parece primar la transmisión del ideal hegemónico a través de un «currículum gerencial», en palabras de Sebastián Madrid, generando tensiones con las distintas masculinidades subordinadas que también se encuentran presentes entre los alumnos.

El segundo capítulo representa, de cierta forma, el corazón del libro, pues está dedicado al análisis y reflexión sobre el taller de teatro que dirige la autora, comenzando por un destacable ejercicio de reflexividad respecto a la relevancia de la propia posicionalidad como mujer, de provincia y de otra clase social en la relación con los participantes del taller. La parte central del capítulo está organizada a partir de la discusión de varios montajes realizados a lo largo de los años: «Topografía de un desnudo», de Jorge Díaz, en 2015, «La Paz», adaptación de un drama de Aristófanes, en 2017, y «Novecento», de Alessandro Baricco, en 2019. Gallardo muestra los desafíos, tensiones y procesos reflexivos en relación con la dimensión de género desencadenados por la realización de cada uno de estos montajes, y luego dirige su atención a las prácticas y construcciones de masculinidad que observaba previo al taller, a las transformaciones que produjo la práctica teatral, así como a las contradicciones que es posible observar al considerar el contexto más amplio de la violencia simbólica y los cánones patriarcales que estructuran las relaciones de género en nuestra sociedad.

El tercer y último capítulo, finalmente, está dedicado a una reflexión más amplia en torno al rol del teatro en la construcción de masculinidades orgánicas, diversas y respetuosas de la diferencia. Para ello, Gallardo revisa la manera en la que históricamente se ha constituido la práctica escénica en relación con las construcciones e inequidades de género y, en un apartado que podría resultar señero para las proyecciones de su trabajo, trae a colación las propuestas de Paulo Freire respecto a la pedagogía del oprimido y de Augusto Boal sobre el teatro del oprimido para reflexionar en torno a las potencialidades del juego dramático para contribuir a la construcción de masculinidades menos constreñidas por los cánones y mandatos patriarcales, por ejemplo, en relación con la exteriorización de emociones y afectos.

Quisiera destacar cuatro aportes relevantes del libro, así como señalar algunas preguntas que permitirían profundizar la reflexión en torno a las construcciones hegemónicas de masculinidad y el rol que le cabe a la práctica teatral escolar en ponerlas en tensión y, eventualmente, transformarlas.

En primer lugar, destaca el cuidado y asertividad con los que la autora logra situar a sus interlocutores e interlocutora, tanto en términos de sus identidades de género y su posición de clase como en relación con los procesos vitales que cada uno de ellos se encuentra atravesando, es decir, la adolescencia, con sus preguntas, conflictos y tribulaciones. Sin decirlo, Gallardo se inscribe, de esta forma, en las propuestas contemporáneas que buscan en la interseccionalidad una clave para comprender las desigualdades que

nos atraviesan y que no solo tienen como corolario las disparidades generizadas de poder o en el acceso a oportunidades, sino que también generan posicionalidades y experiencias distintas a través de la articulación de ejes de opresión interrelacionados, como son el género y la clase social, a los que la autora agrega el aspecto generacional. Ahora bien, uno de sus principales aportes consiste en abordar interseccionalmente una posición de privilegio dentro de nuestra sociedad, haciendo eco de la propuesta de Mara Viveros de comprender la interseccionalidad no solo como una perspectiva que permite comprender la dominación, sino también «la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud» (Viveros Vigoya 8), sin perjuicio de que los participantes del taller no sean necesariamente, dentro de ese contexto, quienes realmente encarnan la norma.

Siguiendo con lo anterior, queda abierta la pregunta en torno al tercero de los ejes de dominación clásicamente asociados con la interseccionalidad: la raza. En los últimos años, en Chile se ha comenzado a conformar una corriente de investigación que no solo cuestiona las construcciones dominantes del mestizaje, sino que también problematiza aquella identidad racial que, a ratos, es asumida –al menos discursivamente– por gran parte de la población y, a ratos, parece estar vinculada sobre todo a la clase dominante: la identidad «blanca» (Amigo Dürre). Esta no necesariamente tiene que ver con la blancura de la piel, sino con una construcción social e ideológica que valora la ascendencia europea, comprende a Chile como una provincia de Occidente y niega, invisibiliza o minimiza las contribuciones indígenas y afrodescendientes. En esta línea, hubiese sido interesante explorar cómo se posicionan los jóvenes que participan de los talleres de teatro en relación con este eje, y de qué forma la construcción de masculinidad hegemónica en este contexto posee también un carácter colonial y blanqueado.

En segundo lugar, rescato la forma en la que Gallardo dialoga con el campo interdisciplinario de los estudios de género y, particularmente, con los estudios sobre masculinidades. En particular, el trabajo pone el dedo en la llaga, apuntando a una tensión de difícil resolución que atraviesa gran parte del campo mencionado, y que marca la distinción entre los enfoques más bien terapéuticos, que ven en la masculinidad algo que oprime y produce malestar en los hombres, y los enfoques críticos, que enfatizan el lugar de las construcciones de masculinidad en el sistema más amplio de las relaciones de género, así como los procesos de subjetivación a los que da lugar la repetición estilizada de actos, en los términos de Butler, que hacen a alguien ser «hombre». Desde esta perspectiva, las construcciones de masculinidad no serían solo algo que constriñe la expresión de una masculinidad natural y libre, sino que también son interiorizadas por el sujeto en cuanto autoimagen y práctica corporal habitualizada. A mi modo de ver, este aspecto se relaciona también con los posibles alcances del teatro escolar como herramienta pedagógica: ¿se trata solo de una herramienta que permite que se exprese una interioridad oprimida de los alumnos o, en definitiva, de una práctica que produce subjetividades distintas?

En línea con lo anterior, un tercer punto se refiere a la relación entre lo que la investigadora de la performance Diana Taylor (2011) denomina lo performático (la performance como representación, como espectáculo o como juego) y lo performativo (la performance como la sedimentación de construcciones identitarias a través de la reiteración de acciones estilizadas, en perspectiva butleriana). La lectura del libro de María Paz Gallardo permite comprender que, efectivamente, lo performático es también performativo, o al menos puede serlo, pues es la práctica teatral escolar en sí misma, con su énfasis en el proceso, en el juego y en la formación corporal, afectiva e intelectual, la que permite que los alumnos no solo se vean a sí mismos de una nueva forma, contrastando sus expectativas y experiencias de vida con aquellas de los personajes y situaciones representadas, sino que también les ofrece nuevas experiencias del cuerpo, tanto propioceptivas como en relación con otros, de forma que se hacen posibles también nuevas formas de comprenderse a sí mismos y construir performativamente su identidad. En este sentido, se echa en falta una descripción y análisis más detallado de las características estéticas de los montajes realizados con los alumnos, sobre todo en relación con las formas de movimiento e involucramiento corporal, comprendiendo que la performatividad es, ante todo, corporizada.

Finalmente, el libro de María Paz Gallardo, y sobre todo su tercer capítulo, allana el camino hacia un trabajo aplicado y de intervención en contextos escolares y, eventualmente, universitarios, a partir de los elementos y efectos que ella misma identifica. Si la práctica del teatro escolar es una experiencia transformadora, que permite cuestionar las construcciones de masculinidad hegemónicas y que aporta a la conformación de masculinidades orgánicas, diversas y respetuosas, ¿por qué no diseñar un dispositivo metodológico que pueda ser implementado de forma puntual en distintos contextos educativos y que permita que los alumnos y/o alumnas reflexionen sobre sus propias prácticas e identidades a partir del juego, el cuerpo y la experiencia? Pienso aquí en las metodologías de performance-investigación desarrolladas por autoras como Citro et al. que proponen hacer de la performance no solo un objeto de reflexión, sino también una forma de puesta en circulación del conocimiento y, sobre todo, de puesta en tensión de construcciones identitarias que, la mayoría de las veces, permanecen invisibles por lo naturalizadas que se encuentran. Huelga recordar que, como expresan varios de los alumnos entrevistados, la masculinidad no les había aparecido como un problema con anterioridad a su participación en el taller. Por supuesto, tal naturalización del privilegio hace más patente aún el desafío de desarrollar herramientas de análisis, pero también estrategias de intervención que conduzcan, en palabras de la autora, «a entender las relaciones humanas desde el respeto y la aceptación de las diferencias e individualidades», permitiéndonos «vivir en libertad, acercando a las personas a estados de bienestar, y reduciendo la violencia de género» (204).

Referencias

- Amigo Dürre, Ricardo. «Blanquidades chilenas: elementos para un debate». *Tabula Rasa*, n° 45, 2023, pp. 91-115, <https://doi.org/10.25058/20112742.n45.05>
- Butler, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Debate feminista*, n° 18, 1998, pp. 296-314, https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/526/446
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, Luz Roa y Manuela Rodríguez. «Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas». *Antropología Experimental*, n° 20, 2020, pp. 13-24, <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v20.02>
- Madrid, Sebastián. «La formación de masculinidades hegemónicas en la clase dominante: el caso de la sexualidad en los colegios privados de elite en Chile». *Sexualidad, salud y sociedad*, n° 22, 2016, pp. 369-398, <https://www.e-publicacoes.uerj.br/SexualidadSaludySociedad/article/view/22453>
- Taylor, Diana. «Performance, teoría y práctica». *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 7-30.
- Viveros Vigoya, Mara. «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación». *Debate feminista*, n° 52, 2016, pp. 1-17, <http://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

AISTHESIS 76 | OCTUBRE 2024

