



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Materiales y Artistas

Emídio Manuel Lima Agra

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad de Barcelona
Facultad de Filosofía

MATERIALES Y ARTISTAS

Emídio Manuel Lima Agra

Director y tutor: Dr. Antonio Aguilera Pedrosa

Programa de Doctorado: Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos
Barcelona 2016

Agradecimientos

Muchos compañeros y amigos compartieron mi largo involucramiento con la estética de Adorno, mis dudas e inquietudes. Un profundo agradecimiento a Albino y a Cândido Lima, que me han proporcionado el impulso inicial, mi primer encuentro con el arte moderno; a Antonio Aguilera por haber orientado esta tesis, por sus seminarios sobre la estética y el pensamiento de T. W. Adorno y Walter Benjamin, por sus valiosos comentarios que me proporcionaron inspiración. Me gustaría expresar mi especial agradecimiento a Susana, a Manuel Agra, a Stefania Fantauzzi, a Pere Puig, a Esperanza Bielsa, a Abílio Silva, a Cibelina Baldaia, a Manuel Cruz, a Imma Murcia. A todos les agradezco el aliento, el entusiasmo, la simpatía, la hospitalidad y la paciencia infinita para mi tozudez. Todos han contribuido generosamente para esta tesis, cuyas idiosincrasias y limitaciones son de mi entera responsabilidad.

Mi agradecimiento a la “Fundação para a Ciência e a Tecnologia” por la subvención a través de la beca de investigación PRAXIS XXI / BD / 16042 / 98.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Resumen

Esta tesis se mueve entre los textos de T. W. Adorno y las obras de arte, entre la teoría del arte de Adorno y las obras concretas. Por una parte, se destaca una estética que da primacía a la experiencia, que piensa las obras de arte en su dinámica histórica, en su actualidad. Por otra, se destacan obras radicalmente experimentales, fruto de la fragmentación de la experiencia, de una nueva percepción que gana forma en la metrópolis moderna. El debate entre Adorno y Walter Benjamin cruza este proyecto, sus diferencias, su compromiso, la conformidad de sus intenciones teóricas. Adorno y Benjamin piensan la modernidad tanto en su dinámica destructiva como en su capacidad para desencadenar nuevos potenciales estéticos. Ambos entienden lo moderno como una cualidad de la experiencia. Ambos procuran una nueva dirección para el arte de vanguardia. En esta tesis, los textos de Adorno reciben la intersección de obras como las del pintor Francis Bacon, del compositor György Ligeti o del director de cine Andréi Tarkovski. El objetivo es producir un contraste, desplazar el ángulo de visión, poner en movimiento categorías centrales de la estética de Adorno, categorías como autonomía y compromiso, mimesis y racionalidad, belleza artística y belleza natural, verdad y apariencia, negatividad y contenido utópico, armonía y disonancia, viejo y nuevo. Se trata de pensar la relación entre el arte y la sociedad desde la estética de Adorno, desde la relación del artista con un material histórico.

Introducción

T. W. Adorno deja su *Teoría Estética* inacabada. Una obra madura, fruto de una intensa relación con el arte. Una obra que combina teoría y experiencia estética. Una obra que resiste a la paráfrasis, que no se deja resumir. No hay un punto de Arquímedes desde donde la crítica procede. Adorno no sigue un método general, no emplea una construcción estática. Hace perceptible el abismo que separa el mundo que la realidad impone del mundo propuesto por las obras de arte. En la *Teoría Estética*, no falta el arte ni la filosofía. Adorno piensa un arte que se yergue de las ruinas de la modernidad, que capta la energía de la desintegración. Su estética acompaña la autorreflexión que las obras de arte modernas realizan, atiende a la delicada relación que mantienen con la sociedad, a los materiales que componen estas obras, a su técnica, su forma, su contenido, atiende a lo que en ellas toca el nervio del tiempo, a lo que se desmorona, y al futuro que en ellas se abre.

Esta tesis se mueve entre la teoría del arte de T. W. Adorno y las obras de arte concretas. De un lado, una estética que da primacía a la experiencia, que piensa las obras de arte como algo histórico, en su actualidad. Se trata de poner en movimiento categorías como racionalidad y mimesis, armonía y disonancia, autonomía y compromiso, negatividad, verdad y apariencia, sufrimiento y belleza, viejo y nuevo. Del otro lado, obras fruto de la moderna fragmentación de la experiencia, de una nueva percepción que gana forma en la modernidad. Obras que reviven voces del pasado, algo que viene del pasado y algo que rompe con el pasado, obras que destruyen lo viejo para poder construir lo nuevo. “Making it new” (Pound). Obras que niegan las convenciones, las normas estéticas de la tradición. Obras que lanzan un desafío a la teoría, que exigen una interpretación, una respuesta filosófica. Obras en su contradicción: expresión del sufrimiento y belleza. Obras disonantes, síntesis no violenta, apariencia de lo que no es aparente.

En esta tesis, las categorías de la estética de Adorno reciben la intersección de obras de arte producidas tras la publicación de la *Teoría Estética*. Nuevas conexiones e interferencias cuyo objetivo es desplazar el ángulo de visión, poner en movimiento la estética de Adorno desde el cine, desde una ópera, desde la pintura; desde una película como “Andréi Rubliov” de Andréi Tarkovski, que muestra la fuerza de un arte que no se somete al canon, que no renuncia al mundo; desde “Le Grand Macabre”, ópera de György Ligeti donde brotan los primitivos poderes del

encantamiento, el humor, lo falso y lo extraordinario, una ilusión verdadera, algo humano; desde la pintura de Francis Bacon, que se inspira en la fotografía, en imágenes reproducidas, donde las figuras surgen intensamente vivas. Fruto de una observación segura de la realidad, de la memoria de Rubliov sale la escena de la crucifixión, la pasión de Cristo en un invierno campo ruso. En Bacon, la posición destacada de la figura en la cruz abre a la pintura nuevas posibilidades, la figura surge de su propia carne. Tal como Joyce tiene como modelo la *Odisea* de Homero, también Bacon y Tarkovski se vuelven hacia los antiguos en una actualización del arte del pasado. Inversión entre lo moderno y lo antiguo. En Rubliov, Tarkovski encuentra la modernidad de la pintura de Malevich. En Ligeti y Tarkovski, encontramos la pintura de Pieter Brueghel, “La caída de Ícaro”, “El triunfo de la muerte”, “La matanza de los inocentes”. Como en el poema de W. H. Auden: “About suffering they were never wrong, the Old Masters”¹.

La amistad filosófica entre Adorno y Benjamin cruza esta la tesis. Tesis que está escrita en un estilo comprimido, con frases cortas, sin ornamentos, en una compresión casi aforística. Se trata de mostrar en la restricción, en lo que se revela sin ser dicho de forma explícita. El acercamiento a Adorno es oblicuo, la organización formal no surge inmediatamente. No se presenta una historia en progreso, sino algo que se va acumulando, repitiendo con variaciones. Los mismos motivos surgen en diferentes constelaciones, en un confronto entre varias voces, vuelven a intervalos a lo largo del texto. La intención se adivina en los motivos entrelazados. Cada cosa conecta con otra ganando así su sentido. Un esfuerzo para que el contenido se ilumine a través la articulación del material, a través de la asociación. La perspectiva se va alterando. Una perspectiva casi cinematográfica, acercamiento desde varios ángulos. Un procedimiento que junta la teoría y los materiales, la interpretación y la cita, un procedimiento casi benjaminiano para pensar la estética de Adorno, en un esfuerzo por agarrar lo que en Adorno no se deja resumir, lo que en las obras de arte gana forma y se dispersa.

¿Leer Adorno en búsqueda de supuestos conflictos o bien leer Adorno en función de sus posibilidades actuales? ¿Fe en la autenticidad o en la capacidad de una obra para transgredir los límites de su tiempo? ¿Confinar la *Teoría Estética* al tiempo de su publicación o bien traerla hasta nosotros? Las categorías del pasado ganan en el presente una nueva actualidad. La *Teoría Estética* no es una construcción estática,

¹ W. H. Auden “Musée des Beaux Arts”, *Selected Poems*, Nueva York, Vintage Books, 1979, p.

sino continuada, se va enriqueciendo, transformando, es memoria y actualidad. Esta tesis, en lugar de moverse hacia una generalización, se mueve hacia lo particular. En lugar de una perspectiva general, lleva a cabo un constante reajuste, en un proceso que se rehace, que vuelve a Adorno, que vuelve a las obras de arte. Los motivos se transforman, surgen sin ser introducidos, vuelven bajo diferentes apariencias, en nuevas configuraciones.

El primer capítulo introduce el pensamiento de Adorno, un pensamiento donde la presentación es inseparable de la substancia, un pensamiento que da primacía al objeto, a lo individual. Un pensamiento de la no identidad, crítico consigo mismo, con su propia lógica, con la tendencia hacia el dominio. Un pensamiento que insiste en lo que no se deja decir, que insiste en el nervio de la experiencia. Adorno defiende el arte más radical, su estética se acerca a las obras. Adorno centra sus esfuerzos interpretativos en las fracturas, en las ambigüedades. Pasa del detalle al todo, del todo al detalle. Adorno comparte la herencia de la crítica micrológica de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. El suyo es un pensamiento dialéctico, negativo, un pensamiento por constelaciones.

En el segundo capítulo surge el diálogo entre Adorno y Walter Benjamin, el impacto en ambos de las conversaciones en Königstein. Surge el tema de la experiencia y la memoria histórica, el concepto de “segunda naturaleza” de Lukács y la “fantasmagoría”. Benjamin emplea el montaje, reagrupa los materiales, procura la fisonomía de la metrópolis moderna, toma como tema los detritos de la historia, lo desatendido, los trazos que se borran entre los acontecimientos olvidados. Benjamin se concentra en lo marginado para llegar a ese aparato de la sociedad moderna diferente a cada instante, ese aparato productor de fantasmagorías. El todo social surge como un aparato que proyecta imágenes siempre iguales. Benjamin nos habla de la pérdida de la facultad de narrar, que supone una pérdida más amplia, piensa en el escritor como especialista, un técnico que debe asumir su lugar en el aparato productivo. Benjamin piensa un nuevo arte para una nueva percepción, atribuye al cine una función crítica. Benjamin, presente en el joven Adorno de la *Actualidad de la filosofía*, sigue presente en el filósofo maduro de *Dialéctica Negativa* y *Teoría Estética*. La crítica de Adorno a Benjamin toca el núcleo de su producción. Adorno contraría las inclinaciones más surrealistas del amigo, el montaje y la yuxtaposición de elementos contrastantes, la falta de articulación, de mediación, de interpretación. Adorno es escéptico relativamente a la huella del surrealismo en la fase temprana del proyecto de los pasajes, es escéptico relativamente a la influencia de Brecht en

Benjamin. A la edad de oro que Benjamin evoca, Adorno opone la catástrofe, recuerda la categoría de infierno.

En el tercer capítulo, surge lo moderno como configuración racional de la invariabilidad mítica, la historia como naturaleza y la naturaleza como historia. Una dialéctica de la razón cuya origen se halla en el mito. Violencia de los hombres sobre la naturaleza y sobre sí mismos. En este capítulo, brota la crítica de Adorno a una Ilustración malograda, la crítica a un progreso que llega de la honda a la bomba atómica. A juicio de Adorno, los estragos del progreso se reparan con las mismas fuerzas del progreso, con una Ilustración capaz de pensar su momento regresivo, con una Ilustración que recuerde a los hombres su propia naturaleza, que no prolongue la destrucción. El materialismo sin imágenes de Adorno conserva la esperanza utópica. Para Adorno, la lucha contra la barbarie exige del pensamiento un esfuerzo desesperado, exige un pensamiento negativo que denuncie la injusticia del presente y no olvide la del pasado.

El cuarto capítulo trata el desarrollo autónomo de las obras de arte, los polos autonomía y compromiso, un orden centrado en el propio arte y un orden que se vuelve hacia el mundo, hacia la sociedad. Surge la relación entre belleza artística y belleza natural. Para Adorno, no hay un entendimiento de la belleza artística sin el entendimiento de la belleza natural. Las verdaderas obras de arte mantienen la promesa de la belleza natural, belleza que se opone al espíritu instrumental. Imagen de la naturaleza que se torna elocuente, liberada de su mutismo. Momento utópico. Adorno nos habla de obras duras, nada sentimentales, que incorporan lo tóxico y lo inorgánico, memoria en el vorágine de la experiencia moderna. Obras que penetran en las placas tectónicas del olvido. Mimesis espiritualizada. Adorno invierte la imitación de la obra de arte. Una obra no imita la realidad, sino que se imita a sí misma, señala más allá de la realidad. Las obras de arte modernas intentan en vano desprenderse de su carácter de apariencia, pero lo que las convierte en arte es inseparable de la apariencia estética. Son constelaciones aporéticas. Autónomas y hecho social. Negatividad y contenido utópico. Verdad y apariencia. En este capítulo, surge la fuerza del mito en lo moderno, desde “Le Grand Macabre” de Ligeti. Lo nuevo como parte perecible de las cosas, lo verdaderamente nuevo.

El quinto capítulo trata la perspectiva del productor, el hacer, la actividad del artista como un proceso lleno de restricciones. Para Adorno, el artista produce de acuerdo con las posibilidades más avanzadas que la historia le presenta, lucha con el material disponible, ya sin el apoyo de las convenciones, sin un soporte esquemático.

Lucha con la situación histórica. En los materiales se ha sedimentado la historia. El artista trata de salvar lo históricamente vencido, lo que se halla por cumplir. Para Adorno, la subjetividad no entra directamente como expresión en las obras. Subjetivamente construidas, las obras de arte presentan algo objetivo. Adorno da primacía al desarrollo mediado de la técnica, al rigor de la forma. Un gesto emotivo, flexible, y una técnica al servicio de la intensidad, de la expresión de la obra. Técnica que permite a las obras acceder a las cosas del mundo. Técnica que las obras trascienden, que les permite construir y llegar a una imagen. Para Adorno, las obras de arte son fruto de la mimesis y de la racionalidad. En este capítulo, surge la ambivalencia del principio constructivo y del montaje. En una obra de arte, todas las partes trabajan, la materialidad, los silencios, las interrupciones, la expresión. En este capítulo, se muestra la pintura de Francis Bacon como algo que nos aleja de la neutralidad, que nos atrapa por lo que tiene de próximo, de familiar. Cuerpos de nuestros semejantes en el mundo en que vivimos, figuras sorprendidas en la convulsión de un momento extremo, figuras reducidas por una catástrofe a un amontonado de músculos². Los lienzos de Bacon conservan las huellas de la acción del artista, vestigios de su lucha, de su combate. Su pintura se libera de todo ceremonial, más que una predilección por lo insólito, Bacon desea tocar lo real, agarrar la realidad viva de una forma flagrante. Papas laicizadas, figuras despojadas de los brillos de la historia. Figuras en reposo, en su aislamiento. La crueldad, la naturaleza física exhibida sobre un estrado, circunscrita por trazos geométricos sobre un escenario. Una criatura humana, no un fantasma. Un ser de carne y hueso, sujetado a la fuerza de la gravedad. Una pintura donde todos los desórdenes se unen en momento incendiario. Una presencia que golpea, lancinante, incandescente.

El sexto capítulo parte de un cine pionero para llegar a la crítica de Adorno a la “industria de la cultura”. Los gestos de una cultura mercancía, el arte en la uniformidad de la sociedad moderna, los mismos productos, los mismos formatos, los mismos modos de vida. La pérdida de las diferencias. Una existencia rutinera y aislada, adaptación colectiva al lado inhumano de la técnica. Lo nuevo como agente de la falsa consciencia, como aliado del olvido. La intercepción de lo nuevo con lo antiguo. Lo fuera de moda como material para lo nuevo. Lo nuevo como fruto de algo no apresurado, sino maduro, algo reencontrado. Lo cualitativamente nuevo como memoria. Lo nuevo como algo no cronológico. Este capítulo empieza con los

² Véase Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, París, Éditions Albin Michel, 2004, p. 14.

primordios del cine y termina con una lectura de la película “Andréi Rubliov” de Andréi Tarkovski. El desplazar y el recontar surgen aquí como parte del proceso interpretativo. Los temas de la tesis se vuelven a cruzar: la relación entre el pasado y el presente, el artista que se sabe mortal, el paisaje como catástrofe, paisaje que se cubre de ruinas, el artista moderno, el artista huérfano, el artista que se niega a sacar la arcilla donde siempre se ha sacado, el conflicto entre barbarie y belleza. Cómo pintar un fresco que no inspire temor, cómo producir imágenes que no opriman cuando el arte debe expresar la injusticia, el sufrimiento, cuando el arte debe permanecer fiel a la verdad. La obra de arte entendida como una mónada, obra que no falsea la realidad, en las palabras de Tarkovski: “Todo un mundo que se refleja en una gota de agua”³.

³ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 135.

I. Primacía del objeto

Los libros que estimamos, aquellos que nos son más útiles, son, como dice Valéry, libros difíciles de leer⁴. *Teoría Estética* es uno de esos libros. Un gran fragmento, un puzle complejo, un texto de una densidad implacable. *Teoría Estética* está escrita de un modo poco convencional. Para Adorno, la presentación es inseparable de la substancia. De la fuerza de la forma depende el contenido: “la exposición de la filosofía no le es a ésta indiferente y extrínseca, sino inmanente a su idea”⁵. El pensar sólo llega a darse expresado cuando es presentado en palabras, sucinto; lo dicho con descuido está mal pensado⁶.

Teoría Estética provoca una sacudida en el lector, le hace abandonar viejas convicciones. *Teoría Estética* no sigue una línea recta, es discontinua. Pequeños bloques, pequeños apartados que se entrelazan, que se influyen mutuamente. Las frases producen cambios imprevisibles, giros y facetas nuevas en cada ocasión. Frases que se cruzan como las olas circulares que las piedras provocan al caer en el agua. Se doblan sobre sí mismas, empiezan una permuta, combinan súbitamente y liberan su potencial desestabilizador.

Teoría Estética está escrita de un modo concéntrico. Frases con el mismo peso a la misma distancia de un centro⁷, parataxis. Adorno dispone sin violencia. Forma constelaciones que reúnen los elementos dispersos del pensamiento. La sustancia surge en el proceso, con lo que no se deja anticipar. Una trama alrededor de un nombre que no puede pronunciar.

Adorno, el filósofo maduro, no olvida el mundo del arte de su infancia, la fascinación del niño, el goce del primer impulso, la fuerza de las primeras vivencias musicales, de las primeras inclinaciones. Todo se transforma con la riqueza de la experiencia, con el contacto con las obras, con el trabajo de los conceptos, en un desarrollo involuntario. *Teoría estética* es una obra rica en reminiscencias. Los sueños de la infancia despiertan en la obra tardía.

⁴ « Presque tous les livres que j'estime et absolument tous ceux qui m'ont servi à quelque chose, sont livres assez difficiles à lire » Paul Valéry, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p. 483.

⁵ T. W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 26.

⁶ *Idem*.

⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 68.

Adorno se consagra a las obras del pasado, conserva su interés por Beethoven, Schubert, Schumann, Mahler. Adorno muestra su pasión por la modernidad radical, a la que se dedica con obstinación, Schönberg, Berg, Beckett.

Como músico, Adorno procura dominar su oficio, piensa como un artista. Como teórico, exige el rigor del concepto. Adorno publica un asombroso número de textos sobre música y literatura. Mantiene un compromiso permanente con el arte de su tiempo. Defiende el arte más radical contra quienes la acusan de haberse vuelto incomprensible. Adorno conoce las exigencias de la producción artística, las dificultades del artista que pretende lo más extremo, los obstáculos que enfrenta para llegar al final de su obra sin que se de una catástrofe.

En Adorno, la experiencia es la piedra de toque para la reflexión. Adorno se acerca a las obras. Sin esta aproximación sería incapaz de comprender su “más”, ese más de las obras de arte que escapa a todos parámetros, a todas clasificaciones⁸. Para Adorno, la tarea de la estética es paradójica, un esfuerzo para “objetivar lo que no se deja objetivar”⁹.

Adorno no procura expresar la esencia del arte a través de definiciones abstractas o reconstruir el arte como esencia ontológica, fundamento que desmorona todos los que le siguen. Adorno piensa el arte en constelaciones históricas, constelaciones dinámicas. El arte no se deja aprehender en una identidad ininterrumpida, se transforma, se manifiesta de distintos modos.

Para Adorno, no hay un camino seguro, los materiales de las obras se desintegran, las categorías tradicionales de la estética se desmoronan. Adorno renuncia al confort, a la seguridad, no da pasos afirmativos, se vuelve hacia lo que la definición recorta, insiste en los puntos ciegos. El riesgo es el elemento vital de su pensamiento.

Adorno trata de lo que escapa por entre las mallas de la red convencional de conceptos. Se consagra a lo desprotegido, se lanza sin inhibiciones sobre el objeto, se entrega al vértigo provocado por lo abierto¹⁰. Adorno aspira a la claridad, pero sabe que el pensamiento no puede anular su momento de ceguera: imita el movimiento de la mariposa nocturna que vuela en dirección a la luz, que choca

⁸ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 290.

¹⁰ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 192.

obstinadamente contra el cristal; renunciar a este movimiento, dice, significaría permanecer en la oscuridad¹¹.

El pensamiento de Adorno parte de la experiencia. Perturbador, resiste al orden impuesto, no acepta el mundo como una realidad acabada. Adorno no hace concesiones, no se deja desviar por el poder de la abstracción, responde a las exigencias del material filosófico, a las exigencias del presente. Responde a una cultura penetrada por la barbarie (Benjamin), a una civilización que se vuelve contra los hombres. La marcha progresiva de las cosas ha traicionado el deseo de cambio, ha lanzado los hombres al borde del abismo. El pensamiento comparte la culpa de la sociedad, no escapa a la tendencia objetiva¹², se enfrenta su propia liquidación¹³.

Hofmannsthal escribió que las palabras se le “descomponían en la boca como hongos podridos”¹⁴. Adorno no es indiferente a la experiencia de un lenguaje expuesto a la descomposición, somete el lenguaje a una reflexión crítica. Adorno parte de una fuerte necesidad de expresión. Lucha contra la conspiración del silencio. Insiste en lo que no se deja decir. Adorno procura curar con el concepto las heridas que éste inflige. Trae a la luz lo que resiste al concepto. Presenta el momento no conceptual. Para Adorno, se trata de pensar sin retroceder, de seguir mientras haya dolor. Se trata de expresar el dolor por medio del concepto, sin que el dolor se volatilice.

Adorno no acepta la superioridad de la filosofía, la supremacía abstracta que todo pretende abarcar. Avanza sin la superstición de las cosas primeras, sin afirmar algo originario, absoluto en su originalidad¹⁵. Lo que se presume primero está mediado, contiene en sí los momentos que se han sedimentando después. Adorno procura volver el pensamiento contra su propio medio, quebrar su círculo mágico, su mecanismo infernal.

¹¹ T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo II, Taurus, Madrid, 1977, p. 55.

¹² T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 11.

¹³ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 25.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981, p. 30.

¹⁵ T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo I, Taurus, Madrid, 1983, p. 33.

El pensamiento, dice, se mueve a través de la diferencia que establece¹⁶. Su verdad depende de un momento de irresponsabilidad. Momento en que el pensamiento se retira, en que hace una concesión y expresa lo que aún no es.

Adorno rechaza convertir la filosofía en literatura. Para la filosofía, imitar el arte sería eliminarse a sí misma. Adorno se protege del esteticismo y del positivismo, ni cubre con ornamentos, ni se acomoda a los hechos brutos. En Adorno, el momento de retórica representa aquello que no puede ser pensado de otro modo, es un intento de acercar cosa y expresión. Adorno no acepta lo que se impone como incuestionable. Para él, el pensamiento se vuelve fecundo en lo que escapa a las grandes intenciones.

Adorno da primacía al objeto¹⁷. Rechaza la fría separación entre sujeto y objeto, separación que oculta el dominio del sujeto, que convierte el objeto en materia de dominio. Separación que pone nuevas mitologías en el lugar de las precedentes. El sujeto que quiere el mundo a su imagen reduce el objeto con su poder abstracto, lo manipula, lo devora, se olvida el cuanto es objeto¹⁸.

Adorno rechaza apartar el sujeto como un resto, insiste en el nervio de la experiencia, en la memoria. Defiende un sujeto capaz de negar sus intereses inmediatos, capaz de reconocer su debilidad. Adorno rompe el velo que envuelve el objeto. No oculta las zonas de sombra, rechaza la falsa claridad. Avanza con la lógica de las aporías del propio concepto, no fuerza, no procura poseer el objeto, lo acepta en la diferencia.

Como dice Adorno, el deseo es “padre del pensamiento”¹⁹. Sin él no podríamos pensar auténticamente. Un pensamiento que mata el padre es invadido por la miseria, “le sobreviene en venganza la estupidez”²⁰. Al mismo tiempo, un pensamiento que permanece bajo el hechizo del deseo fracasa. El deseo debe llevar el pensamiento a la autorreflexión, a lo antitético, a la disolución de la apariencia de lo

¹⁶ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 126.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ T. W. Adorno, “Sobre sujeto y objeto”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993, pp. 143-158.

¹⁹ T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo I, Taurus, Madrid, 1983, p. 97.

²⁰ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 122.

inmediato²¹, más allá de las ambiciones del sujeto, más allá de los dibujos ingenuos, más allá del sistema.

Adorno entiende la teoría como un momento de la praxis. Transición de lo pensado a lo que está por pensar. Proximidad al objeto. Relación con una praxis posible. Adorno rechaza convertir la filosofía en un lenguaje cerrado, en una jerga profesional, salva lo que el lenguaje corriente tiene de vivo. Su filosofía no se somete a la compartimentación impuesta por el saber organizado, procura reparar alguna de la injusticia cometida por la ciega especialización²². Pero Adorno no ignora la división del trabajo. La filosofía no puede superar en sí misma lo que en la sociedad se halla compartimentado. La filosofía no hubiera llegado donde llegó sin aquello que la diferencia. Sólo en su diferencia, por su contenido objetivo, es capaz de resistir a la parcelación, de escapar a los procedimientos técnicos y administrativos, de no ajustarse a los métodos formales.

Sin un momento de ingenuidad, la filosofía acabaría en ceguera. Momento de ingenuidad no en el sentido cándido, infantil, sino de segundo grado. Lucha contra la rigidez, capacidad para ver en las cosas. Adorno toma en serio la necesidad de la ontología de Husserl que apela a las propias cosas. Se trata de recaer sobre las cosas sin esperar conseguir las por un golpe de magia, dejar que emerjan sin la perturbación de un orden violentamente impuesto. Se trata de una presencia, de las propias cosas, no de una mera imitación.

Adorno forma constelaciones que atraen los materiales. Constelaciones que crean un núcleo magnético que abre repentinamente la realidad. Yuxtaposición de elementos aislados, elementos que se impregnan mutuamente. Constelaciones que rodean lo que quieren abrir, que muestran la combinación cierta, los números que abren la caja fuerte. Constelaciones que inscriben, secretamente, una promesa utópica.

Adorno defiende un sujeto que lucha desesperadamente por alejar la experiencia de su enemigo: el olvido. Adorno no impone conceptos generales a lo particular, rescata lo particular destruido por lo general. Defiende una relación dialéctica entre sujeto y objeto, una mediación mutua, una tensión crítica, un contacto del sujeto con el objeto sin posesión. Adorno defiende un sujeto que deja la iniciativa al objeto, un sujeto que no manipula el objeto, que no impone una intención.

²¹ *Ibid.*, p. 200.

²² T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo I, Taurus, Madrid, 1983, p. 35

Un sujeto que se detiene en el objeto y, simultáneamente, mantiene la distancia necesaria a la crítica.

Adorno descubre lo social en lo particular. Teje una densa tela que atrae los materiales. En un intento continuamente renovado, forma constelaciones que ponen en movimiento los objetos petrificados, que muestran su verdadero rostro, que preservan la verdad en ellos cristalizada. Constelaciones no jerárquicas, discontinuas, críticas. Constelaciones que reciben lo frágil. Constelaciones que forman una figura, cifra de una verdad histórica, innintencional.

Espontaneidad inseparable de la reflexión. Mimesis transformadora, mimesis y concepto. Transformación a través de una fantasía exacta. Fantasía que atiende a lo concreto. Fantasía capaz de presentar la lógica interna del objeto.

Adorno rechaza la unidad impuesta, las puras combinaciones lógicas. No se acomoda a las intenciones del sistema, se centra en lo que no parece digno del sistema. El pensamiento no empieza con lo que desea tener. En la unidad impuesta, Adorno encuentra una forma sublimada del dominio de la naturaleza. A un sistema rígido corresponde un sujeto rígido. Adorno no olvida lo que se manifiesta en la compulsión del sistema, en el fondo de las categorías de la administración²³. Adorno hace saltar el carácter aparente de esas categorías.

El pensamiento de lo múltiple tiene un elemento estático, vive del conflicto entre lo fijo y lo dinámico, lo mismo y lo diferente, lo idéntico y lo no idéntico.

Para Adorno los términos no son signos arbitrarios, sino sedimento histórico, cicatrices de los momentos críticos. Los términos no se mantienen idénticos, exhiben nuevas tensiones, ganan diferentes significados. Viven, mueren.

Adorno lleva a cabo una crítica inmanente de los conceptos tradicionales, los libera de su carácter estático. Expone el contenido social de su lógica, sus contradicciones. Revive la vida en ellos coagulada, los despierta para el presente. En Adorno, los conceptos ocupan diferentes posiciones en constelaciones dinámicas, luchan entre sí, se clarifican mutuamente, ganan un nuevo lugar, un nuevo sentido.

Adorno no oculta los saltos, las fisuras, asume la divergencia entre el material a ordenar y el principio de ordenación. Adorno lleva el pensamiento al punto en que retrocede por sí mismo. En el momento en que pensamos haber aprehendido la cuestión, ésta se convierte en su opuesto, se escapa. Adorno yuxtapone posiciones opuestas. Tensa varios polos, lo abstracto y lo particular, el pasado y el presente.

²³ T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1977, p. 198.

Adorno niega la reconciliación triunfante, lleva las contradicciones al punto de inversión dialéctica. Momento de la contradicción en movimiento²⁴.

En Adorno, las categorías se afectan mutuamente, se desarrollan dinámicamente, se mueven en la dirección opuesta, son y no son ellas mismas. La naturaleza no es natural. La historia no es historia. Una obra de arte está viva. La vida no vive.

Adorno no pierde la fuerza de la experiencia. Atiende a los hombres y a las cosas. Cuida de aquello que los hombres tienen derecho a experimentar. Cuida de aquello para donde tienden los conceptos y que los conceptos no pueden poseer. La verdad se ofrece en una figura histórica. Verdad inseparable de una sociedad verdadera.

Adorno centra sus esfuerzos interpretativos en las fracturas, en las ambigüedades. Pasa del detalle al todo, del todo al detalle. Adorno ha heredado de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin la crítica micrológica. Una nueva mirada sobre los fenómenos efímeros y superficiales. El enfoque de Kracauer es fisiognómico y minucioso. Kracauer atiende a los objetos refractarios a la cultura oficial, abriendo el mundo que los rodea. Las formas y artefactos cotidianos revelan el carácter de toda una época. Kracauer trata la cara de la realidad social como un puzle cuya verdadera construcción se descubre entre fantasmagorías. Benjamin, como un trapero, recoge harapos, restos descoloridos, se centra en los pequeños gestos, atiende a lo descartado. Para Benjamin, “una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los posos de café, no puede ser una filosofía verdadera”²⁵. Benjamin descubre en el fenómeno individual el cristal del evento total²⁶.

Adorno atiende a los vestigios del siglo XX como Benjamin atendió a los del siglo XIX. En *Minima Moralia*, aforismos escritos durante su exilio norteamericano, agrupa pequeñas reflexiones, lo autobiográfico ilumina las condiciones objetivas: la figura del *émigré*, íntimamente ligada a la vida truncada; la falta de calor, un fragmento de paisaje desolador, la sombra del nazismo; el *ennui*, la melancolía; amores y despedidas; imágenes que no se dejan fijar.

²⁴ T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo I, Madrid, Taurus, 1983, p. 67.

²⁵ Tal como dice Benjamin a Scholem. Gershom Scholem, *Walter Benjamin-Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987, p. 70.

²⁶ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 463.

Adorno, como Benjamin, lee en las configuraciones de la superficie. Atiende a lo que no pasa por principal. Un esfuerzo para rescatar lo cristalizado en los fenómenos, la verdad en su transitoriedad.

El modo de proceder de Adorno se asemeja al aprendizaje de un idioma extranjero, rechazando el diccionario con sus definiciones aisladas, estrechas, descifrando las palabras en la abundancia de combinaciones en las que aparecen. El modo de proceder de Adorno es configurativo. Constelaciones de ideas e imágenes. Constelaciones en movimiento hacia el objeto no idéntico, lejos de la jerarquía conceptual que subsume el objeto bajo un concepto. Constelaciones que iluminan un nombre que luego se apaga.

II. Trazos de una amistad filosófica

En 1923, Kracauer presenta Benjamin a Adorno. En 1929, vuelven a verse y se encuentran en Königstein. Allí se reúne un pequeño grupo, Benjamin, Adorno, Gretel Karplus, Asja Lacin y Horkheimer. Benjamin lee fragmentos de un primer borrador del proyecto de los pasajes. Discuten conceptos decisivos como “imagen dialéctica”. Estas conversaciones tienen un fuerte impacto en Adorno, dejan una huella en el pensamiento de ambos, son el impulso decisivo para la correspondencia que entablan un mes después, una correspondencia de doce años.

El pensamiento de Benjamin es un pensamiento de ruptura, formalmente innovador. En lugar del gran sistema filosófico, una malla discontinua de relaciones sutiles. En lugar de una narrativa linear, constelaciones. Benjamin combina la interpretación filosófica con imágenes, lo que llama “imagen del pensamiento” (Denkbilder)²⁷. Benjamin, dice Adorno, difícilmente enseña las cartas²⁸. En toda interpretación del pasado, surge el presente, una visión histórica y simultáneamente ur-histórica. Benjamin yuxtapone lo histórico y lo natural, lo antiguo y lo moderno, lo teológico y lo político. Si la industrialización acaba con el antiguo orden, Benjamin exige un pensamiento a la altura de la industrialización. En el proyecto de los pasajes, en los ensayos sobre Baudelaire, la experiencia de la modernidad surge vinculada a la experiencia de la mercancía.

París del siglo XIX, centro de la modernidad, lugar de las exposiciones universales, capital de la moda y del consumo. París con sus pasajes y grandes almacenes, un mundo de fantasmagorías, materialización del fetichismo de la mercancía. Fetichismo que Benjamin encuentra en los tipos que pueblan los versos de Baudelaire, en los vestigios de lo nuevo, en la moda como repetición de lo mismo. Una comprensión enfática del “alma de la mercancía”²⁹, el cuerpo vendido como una

²⁷ Inspiradas en las imágenes poéticas o de pensamiento de George. Véase Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa- Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1981, p. 342.

²⁸ T. W. Adorno “Caracterización de Walter Benjamin”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 214.

²⁹ Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 71.

mercancía, el “sex-appeal de lo inorgánico”³⁰. Mercancía como proyección repetida, una y otra vez.

Benjamin emplea el concepto de “fantasmagoría”, al que subyace el concepto de “segunda naturaleza” de Lukács. Se revela el aparato social construido por el proceso de cambio de mercancías. Una red de mercancías, fetiches, que ejerce una influencia inhumana en los humanos. Un mundo de mercancías que se vuelve “segunda naturaleza”, inseparable de la primera. Un mundo que no deja comprender el carácter de la mercancía, un mundo donde el hombre ya no se reconoce en lo que produce, que gana una forma engañosa en un nivel alienado. Una continua confusión, realidad objetiva y fantasmagoría. El carácter de la mercancía impregna las manifestaciones culturales. Benjamin descifra el mundo de los objetos como si de un enigma se tratara. Como la psicoanálisis, sigue los vestigios de lo reprimido. Atiende a los residuos de la cultura, descubre lo oculto en el mundo de las cosas. El mecanismo generador de fantasmagorías reprime la angustia de la sociedad, borra las huellas, la memoria, oculta el dominio del valor de cambio. La propia cultura produce una transformación engañosa de la realidad, imagen del deseo, fantástica, una fantasmagoría. Proyección, como la del dispositivo óptico del siglo XVIII. El todo social se configura como un complejo aparato que proyecta imágenes de sí mismo.

Las obras de arte, imágenes transformadoras, desempeñan un papel clave, apuntan a una transformación real. Poe, Meryon, Baudelaire. El cine y la fotografía, luz que presenta un mundo por comprender. Benjamin piensa un nuevo espacio para el cuerpo, un nuevo espacio para las imágenes. Una transformación en la experiencia del espacio y del tiempo, una nueva forma de colectividad. En su ensayo sobre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, Benjamin se centra en la fotografía y el cine. Un nuevo arte y, con él, un nuevo sensorio, una nueva percepción, una nueva sociedad. En las nuevas capacidades perceptivas, Benjamin descubre la situación económica y sus implicaciones políticas. Exige un compromiso, una toma de posición, un combate. Piensa la praxis, el mecanismo a través del cual las cosas se

³⁰ Véase Walter Benjamin, “París, Capital del siglo XIX”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 181 y Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 107.

relacionan con las masas³¹. Benjamin reclama una acción política capaz de abrir un nuevo espacio a la experiencia.

1. Montaje

Benjamin sigue la famosa máxima de Goethe: “todo lo fáctico es ya teoría”³². Benjamin, como Brecht, ve el montaje como un dispositivo dialéctico. El montaje aísla, reagrupa los materiales. Como principio de construcción artística, el montaje se halla en su apogeo con Moholy-Nagy, John Heartfield, Eisenstein. Benjamin lo emplea en *Dirección Única*.

La gran ciudad es el modelo para *Dirección Única*. Fragmentos urbanos, descodificación de la moda burguesa, Benjamin penetra en el corazón de las cosas del día a día. Reúne pequeñas piezas en prosa, anotaciones de sueños, aforismos, comentarios, instantáneas. Muchas de estas pequeñas piezas surgen inicialmente publicadas en periódicos, medio que desempeña un papel decisivo en la organización formal del libro. Forma afín a la modernidad, curta, eficaz. “Hoy en día”, escribe Benjamin, “nadie debe empeñarse en aquello que ‘sabe hacer’. En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer”³³. Benjamin privilegia lo no manipulado, lo descartado, los detritos. Las formas tradicionales de la escritura se transforman con el capitalismo moderno. La escritura abandona el asilo del libro impreso, su existencia autónoma, es “arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico”³⁴. *Dirección única* está marcada por la comprensión del momento histórico. *Dirección única* está marcada por los movimientos literarios de vanguardia, por el surrealismo.

³¹ En una carta a Scholem (mayo de 1929), Benjamin escribe: “anyone of our generation who feels and understands the historical moment in which he exists in this world, not as mere words, but as a battle, cannot renounce the study and the practice of the mechanism through which things (and conditions) and the masses interact” Walter Benjamin, *The correspondence of Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 300.

³² Como escribe a Martin Buber (febrero de 1927): “all factuality is already theory” (*ibid.*, p. 313).

³³ Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

Para Benjamin, el pasado, en cuanto momento presente, despierta de su sueño, despierta de sí mismo. Sueño³⁵ y despertar histórico, el despertar del mundo de su propio sueño. “Tenemos que despertar de la existencia de nuestros padres”³⁶, dice Benjamin, un despertar que exige una crítica capaz de perforar los estratos de los sueños del pasado, capaz de indagar en los detritos históricos. En los anuncios, en las ilustraciones, en los folletines y fisiologías, en el juego, en la moda, en los lugares más inesperados del siglo XIX, Benjamin encuentra nuestra historia secreta, nuestros sueños colectivos.

Benjamin une teoría y cita, la cita como un proceso mimético de la propia historia, la Revolución francesa cita la antigua Roma, la moda el ropaje del pasado. La cita como un desenmascaramiento mimético, Karl Kraus imita el objeto de su crítica satírica para sacarle la máscara, encuentra en la cita fuerza para destruir³⁷. En las citas de Brecht, se interpenetran destrucción y regeneración, citas arrancadas de su contexto original, que renacen en un nuevo texto. Lo fuera de moda se vuelve material para lo nuevo. Citar, convocar, poner en movimiento, hacer explotar lo reificado, quitar la envoltura al objeto histórico, arrancarlo del *continuum*, actualizarlo en un nuevo campo de fuerzas, salvar el pasado en su constelación con el ahora. La técnica del montaje permite una nueva concreción. Benjamin la aplica a la historia. Asembla, reúne, se trata de

levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario³⁸.

Benjamin lee la segunda naturaleza como un texto, muestra lo nuevo como agente de la falsa consciencia, la ambigüedad del fenómeno de los pasajes, el mundo del *flâneur*,

³⁵ En el *exposé* de 1935, Benjamin cita Michelet “Chaque époque rêve la suivante”, idea relevante para una fase temprana del proyecto de los pasajes, marcada por la influencia del surrealismo, idea que recibe la crítica de Adorno. Walter Benjamin, “París, Capital del siglo XIX”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 175.

³⁶ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 992.

³⁷ Walter Benjamin, “Karl Kraus”, *Karl Kraus y su época*, Marizzi, Bernd; Muñoz, Jacobo (eds), Madrid, Trotta, 1988, p. 101.

³⁸ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 463.

la moda aliada al olvido y a la muerte, el interior, la publicidad, la prensa popular, fenómenos animados por sus afinidades secretas, fenómenos que anticipan su propia transformación histórica.

En su ensayo sobre la obra de arte, Benjamin atribuye al cine una función crítica, explosiva: “con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario”³⁹. La cámara penetra en la realidad, descubre lo inesperado, perfora lo reificado, abre lo que se resiste a revelar su secreto. Marcado por el principio del montaje, el film quiebra la acción, articula fragmentos en una nueva secuencia.

Condicionado por un nuevo aparato social, el arte parece incapaz de descubrir una forma y un contenido adecuados. Para Benjamin, los avances del arte dependen ahora de la innovación en el campo de la técnica. El cine anuncia una nueva forma de ver. El dispositivo del *film* entrena para una percepción dispersa en un mundo dominado por los *shocks*.

2. Sueño y despertar

Los surrealistas hacen explotar la esfera del arte, radicalizan la idea de una vida poética. Su encuentro con las primeras construcciones de hierro, con las primeras fotografías, con los objetos que empiezan a desaparecer, con las cosas fuera de moda, genera imágenes intensas. Benjamin encuentra en el surrealismo similitudes con su proyecto de los pasajes. Los surrealistas hacen explotar las poderosas fuerzas escondidas en las cosas⁴⁰. Usan en el presente las energías almacenadas en lo anticuado, en lo obsoleto. Los surrealistas penetran en el misterio de las cosas, despiertan su potencial revolucionario. Los surrealistas, con sus iluminaciones profanas, revelan afinidades secretas entre fenómenos dispersos. Benjamin muestra el potencial emancipatorio del surrealismo, la experiencia de la pérdida del yo, el desdibujar del límite que separa sueño de vigilia. Una demostración radical de libertad espiritual y “organización del pesimismo”⁴¹ que haría posible un

³⁹ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 47.

⁴⁰ Walter Benjamin, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", *Imaginación y sociedad- Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988, p. 49.

⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

cambio en la realidad existente. Pero Benjamin aclara que los surrealistas ni siempre han estado a la altura de la iluminación profana⁴². Atrapados en el sueño, caen en una concepción no dialéctica del mito. Benjamin reclama un despertar. Momento de actualización en el “ahora de la cognoscibilidad”. Lo que ha sido emerge en un relámpago, instante de súbito reconocimiento, *shock* donde el pasado despierta y sus elementos se reúnen en una imagen.

3. Fotografía

En la “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin trata el florecimiento del nuevo medio en una fase preindustrial, el auge y la decadencia de la fotografía. Un ensayo sobre la tradición de David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron y Nadar. Tradición renovada más tarde por fotógrafos como Eugène Atget, August Sander o László Moholy-Nagy.

Benjamin parte del encanto de las primeras fotografías, de los primeros retratos de grupo e individuales. Un rostro fotografiado: “El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista”⁴³. Un aliento, un halo. Imágenes de una belleza inaccesible, imágenes auráticas. Los condicionamientos de la técnica, el largo tiempo de exposición, el contraste claroscuro, “el continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura”⁴⁴, han contribuido para la apariencia aurática de estas imágenes. Sólo más tarde, en las personas filmadas por Eisenstein o Pudowkin, encuentra Benjamin algo comparable. Con el desarrollo de la óptica se suprime lo oscuro de la imagen, la imagen pasa a perfilarse “como en un espejo”⁴⁵. Con lentes más precisas y el apareamiento de la fotografía comercial, el aura desaparece de la imagen.

La fotografía abre un mundo de nuevas imágenes. La fotografía nos hace percibir el “inconsciente óptico”, tal como el psicoanálisis nos hace percibir el

⁴² *Ibid.*, p. 46.

⁴³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 68.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

inconsciente pulsional ⁴⁶ . Las propiedades específicas del medio activan la apercepción.

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia⁴⁷.

Un fotógrafo como Atget se aleja de la atmósfera sofocante de la fotografía comercial de finales del siglo XIX, de esa fotografía convencional que ubica los retratados entre columnas y cortinas que simulan la penumbra. Atget desmaquilla la realidad⁴⁸, da la espalda a lo que más se destaca en la ciudad, a los monumentos más famosos. Atget se detiene en lo que pasa inadvertido, busca en lo descartado, atiende a lo olvidado (como el trapero, como el mismo Benjamin con los detritos históricos). August Sander evita los bellos efectos, muestra el rostro de los nuevos tiempos. Retratos claros, fríos. Una presentación micrológica. La fotografía contribuye para disolver la reificación y trae a la luz un secreto, una nueva belleza ya presente en Poe o Meryon.

4. Infancia

Benjamin siente afinidad por Proust, su atención a los objetos, el culto de la semejanza, el tiempo en su forma más concreta, eternidad entrelazada con el instante, la rememoración. Entre 1932 y 1934, Benjamin escribe *Infancia en Berlín hacia 1900*, una obra más cercana a Proust que al surrealismo. Una serie de piezas cortas escritas en condiciones precarias, Benjamin sin morada fija, el tema de la morada en un tiempo en el que ya no se puede tener una, en un tiempo en que los hombres aprenden a construir entre las ruinas. *Infancia en Berlín* reúne imágenes vivas, pero no idílicas ni contemplativas, sobre ellas cae la amenaza del Tercer Reich.

Infancia en Berlín no ofrece una narrativa cronológica sino algo discontinuo, un corte en la secuencia de la experiencia, una yuxtaposición de pasado y presente. El mito surge de lo más moderno. El mundo de la infancia de Benjamin surge desde la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

perspectiva del exilio: los barrios, el mercado, las calles, las aceras con rejillas que permiten mirar hacia abajo, hacia el sótano, “expediciones en las profundidades de la memoria”⁴⁹.

Benjamin evoca la infancia en una especie de montaje. Los niños perciben semejanzas, actúan miméticamente, aprenden a disfrazarse en palabras, no palabras que los vuelven similares a los modelos de buen comportamiento, sino las que los vuelven similares a “viviendas, muebles y vestimentas”⁵⁰. Los niños se encierran en el mundo material⁵¹, se instalan en los espacios inesperados dejados por el mundo de las cosas, donde por momentos se sienten escondidos y seguros. Pero, para Benjamin, el tiempo mítico de la infancia se disuelve en el rastro de la historia. La seguridad que el niño tiene como garantizada se disuelve en el sentido de emergencia del adulto. Desencantamiento del mundo irrecuperable de la infancia. Sueño, melancolía y dolor en un presente amenazado. Benjamin se acerca a su pasado, lo desmitifica a través de la concreción, de la rememoración. En la memoria, permeable a la experiencia, se actualizan los momentos desaparecidos. Momentos que, con la protección del olvido, ganan un nuevo significado. Las imágenes del pasado viven en el presente, en el presente ganan su transparencia, perfilan los contornos del futuro.

5. Indagar en los estratos sumergidos

Benjamin cava en el suelo donde se ocultan los antiguos tesoros, perfora los estratos sumergidos:

Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor –

⁴⁹ Carta a Scholem (septiembre de 1932). Walter Benjamin y Gershom Scholem, *Correspondencia*, Madrid, Taurus, 1987, p. 27.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 92.

⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

como escombros o tesoros en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia⁵².

La prospección y el tanteo en lo oscuro son imprescindibles, aquel que guarde en su escrito únicamente el inventario de sus hallazgos, sin incluir la “oscura suerte del propio lugar exacto donde los ha encontrado, ése se está privando a sí mismo de lo mejor”⁵³. La búsqueda desafortunada es parte del proceso:

de ahí que el recuerdo no debe avanzar de un modo narrativo, ni menos aún informativo, sino ensayar (...) su prospección de tanteo en lugares siempre nuevos, indagando en los antiguos mediante capas cada vez más profundas⁵⁴.

6. Autor como productor

En el ensayo “Autor como productor”, Benjamin habla de la escritura como algo esencialmente técnico. El progreso artístico es posible no a través de las ideas, sino sobretodo por la técnica. El escritor surge como especialista, un técnico que debe asumir su lugar en el aparato productivo. Lo políticamente tendencioso limita la calidad estética. Benjamin se aleja de la doctrina del arte politizado. Repiensa la tendencia política de la obra de arte en términos de su propia calidad. Una obra que exhibe la tendencia correcta presenta necesariamente otra calidad⁵⁵. La tendencia de una obra literaria es políticamente correcta cuando es literariamente correcta. Es decir, la tendencia política incluye una tendencia literaria. La “tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra”⁵⁶.

Benjamin repiensa la técnica literaria, las cualidades formales de la obra de arte, atiende a las relaciones de producción, a la producción dominante. Benjamin ve la tendencia correcta desde el lugar que la obra ocupa en las relaciones de

⁵² Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 210.

⁵³ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁵ Walter Benjamin, “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht- Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991, p. 118.

⁵⁶ *Idem.*

producción de su tiempo⁵⁷. ¿Está la técnica del lado de la regresión o del progreso? Benjamin piensa no en las técnicas particulares dentro de un género sino en la masificación que refunda la entera esfera de la literatura. Benjamin se refiere a los periódicos. La prensa burguesa responde a un lector impaciente, insaciable, un lector que exige cada día más información, un lector elevado a colaborador. La prensa burguesa abre un espacio al lector para que pueda expresar sus preocupaciones, sus opiniones, sus protestas⁵⁸. Pero, para Benjamin, es en la prensa soviética que el lector se vuelve realmente un productor, siempre pronto a describir o prescribir. En cuanto experto, el lector gana acceso a la autoría, “es el trabajo mismo el que toma la palabra”⁵⁹. Más que una especialización literaria, la competencia literaria emerge de una educación politécnica⁶⁰. Escenario de la “humillación sin barreras de la palabra”, el periódico se ofrece como escenario de su salvación, como escenario de la literalización de las condiciones de vida⁶¹.

Benjamin apela a una transformación radical en las formas de producción literaria, exige una presentación del lenguaje a la altura del momento, un desarrollo revolucionario. Benjamin critica el activismo y la nueva objetividad, cuya política e idealismo velado poca resistencia ofrecen al fascismo. Una tendencia política que

por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor⁶².

La fotografía se va haciendo más matizada, más moderna, y “el resultado es que no se puede ya fotografiar ninguna casa de la vecindad, ningún montón de basura sin transfigurarlos”⁶³, haciendo de la miseria objeto de goce. Benjamin contrasta la nueva objetividad con un arte político como el de Brecht. La nueva objetividad alimenta el consumo, transforma los reflejos revolucionarios tal como han surgido en la burguesía en objetos de distracción. Con Brecht, Benjamin defiende un compromiso distinto del

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 123.

⁶³ *Ibid.*, p. 126.

reportaje, de la práctica política de los partidos, un compromiso donde se borran las diferencias entre escrita política y no política. Benjamin defiende una superación de las aporías de la estética tradicional, como la querrela entre forma y contenido. La propia esfera del arte es dejada atrás.

Brecht surge como modelo de una práctica artística efectiva. Con su “transformación funcional”, pretende refundar las prácticas culturales, los materiales, que hasta entonces se hallaban en manos del capital, pretende un cambio radical en el aparato de producción. El teatro épico de Brecht reformula la relación con la audiencia, entre dramaturgos, la propia tradición teatral.

Ensayos como el “Autor como productor” y “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” están marcados por la transformación del colectivo mediante una inervación, mediante una incorporación mimética del mundo de la técnica. Benjamin ve el cine como la forma artística que corresponde a los peligros que el hombre moderno enfrenta en su día a día.

La necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de la existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe⁶⁴.

El cine entrena al público en las nuevas reacciones y percepciones exigidas por la interacción con la técnica cuyo papel se expande todos los días. Con el cine, el aparato tecnológico se vuelve objeto de inervación.

En estos ensayos de Benjamin, el criterio decisivo para una función revolucionaria del arte se encuentra en la técnica. Una técnica avanzada “que desemboca en una transformación funcional de las formas del arte y por lo tanto de los medios intelectuales de producción”⁶⁵. Solidaridad con los intereses del proletariado a través del desarrollo de los medios de producción⁶⁶. Solidaridad del artista en cuanto productor, “solidaridad en toda la línea del proletariado”⁶⁷.

⁶⁴ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 52.

⁶⁵ Walter Benjamin, "Conversaciones con Brecht", *Tentativas sobre Brecht- Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991, p. 137.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

7. Acercamiento a Brecht

Con el acercamiento a Brecht, emerge en Benjamin una tendencia marxista más abierta. La amistad con Brecht es un importante catalizador para su teoría del montaje, su énfasis en el gesto, en la cita, en la dialéctica entre pasado y futuro. Brecht combina un pensamiento crudo con la mayor de las sutilezas⁶⁸. Adorno es escéptico relativamente a la influencia de Brecht, se preocupa con los efectos de ese pensamiento crudo en el trabajo de Benjamin. Adorno recela el impulso identificador de Benjamin. Teme que la sutileza del pensamiento de Benjamin sea sacrificada por la ortodoxia, por un marxismo comprometido. Situadas en polos opuestos, las relaciones de amistad de Benjamin devienen extremadamente fructíferas. Benjamin yuxtapone lo que parece incompatible. Se identifica con Goethe pero también con Baudelaire, con Brecht pero también con Scholem. Su pensamiento se manifiesta en el momento de peligro, en el momento en que el equilibrio amenaza con romperse.

Adorno insiste en la teoría social y en el contenido teológico del pensamiento de Benjamin. No debe ni forzar la teoría marxista a una apropiación externa o a una moda servil ni olvidar la teología. La dimensión estética ha de ser capaz de intervenir en la realidad de un modo más profundo y revolucionario que “una teoría de clases introducida como un *deus ex machina*”⁶⁹. Para eso, dice Adorno, es indispensable que lo siempre igual y lo infernal surjan como fuerza no menoscabada, que el concepto de “imagen dialéctica” se exponga con gran claridad⁷⁰.

Adorno recuerda la centralidad de la filosofía de la historia en el pensamiento de Benjamin. A su juicio, Benjamin debería colocar en el centro del proyecto de los pasajes la relación entre historia primordial y modernidad, agarrar la época a través de la extrapolación del presente petrificado⁷¹.

Las sugerencias de Adorno marcan el regreso de Benjamin al proyecto de los pasajes en 1935. Si en una primera fase, entre 1927 y 1930, el proyecto se caracteriza por múltiples notas y materiales dispuestos bajo la influencia del

⁶⁸ Walter Benjamin, “La novela de cuatro cuartos de Brecht”, *Tentativas sobre Brecht-Illuminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991, p. 111.

⁶⁹ Carta de Adorno a Benjamin (noviembre de 1934). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 67.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Carta de Adorno a Benjamin (diciembre de 1934) (*ibid.*, p. 79).

surrealismo, poniendo énfasis en un “colectivo que sueña”, en 1934 gana una orientación más histórica y social. Benjamin introduce el tema de la haussmanización, la destrucción del antiguo París, el derribo de los antiguos barrios para dar lugar a los nuevos bulevares, la expulsión de los obreros a la periferia.

8. Desarrollo del proyecto de los pasajes

Los primeros esbozos del proyecto de los pasajes coinciden con la lectura de Benjamin de *Le paysan de Paris* de Aragon. Un impulso decisivo. Las ideas de Aragon y Breton “confluían con sus más profundas experiencias”⁷². Se sigue un tiempo en que el proyecto recibe el subtítulo “Un cuento de hadas dialéctico”, que sugiere un carácter rapsódico en la presentación⁷³. Etapa temprana. Notas, materiales, citas, a las que Benjamin anexa reflexiones y comentarios concisos. Benjamin subraya el interés histórico del París de mediados del siglo XIX, decisivo para el presente del historiador. Subraya la relación entre una época pasada y el momento presente. Benjamin desvela y reconstruye lo que se oculta en el objeto histórico. Recupera los aspectos enterrados y distorsionados por la historia oficial.

En el proyecto de los pasajes surgen temas como la construcción en hierro, la fotografía, la moda, figuras como Charles Fourier, Louis Philippe, Baudelaire, Haussmann, los tipos del siglo XIX, el coleccionista, el *flâneur*, el conspirador, la prostituta o el jugador. Los pasajes, mundo urbano en miniatura, ganan un nuevo significado. Su carácter es ambiguo, columnatas y arcadas neoclásicas cubiertas por un techo de cristal y hierro, espacio interior y espacio público, lugar de exposición de mercancías y de ocio.

En 1935, Benjamin prepara un *exposé* del proyecto de los pasajes. Una primera presentación en miniatura (la segunda surge en 1939), cristalización de la masa de material reunido. El breve “París capital del siglo XIX” está dividido en cinco secciones: Fourier o los pasajes, Daguerre o los panoramas, Grandville o las

⁷² Gershom Scholem, *Walter Benjamin- Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987, p. 142.

⁷³ Carta de Benjamin a Adorno (mayo de 1935). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 97.

exposiciones universales, Louis Philippe o el interior, Baudelaire o las calles de París y Haussmann o las barricadas.

En el *exposé* de 35, la imagen dialéctica surge como imagen del deseo, imagen de sueño. Lo nuevo se mezcla con lo viejo. La “colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social”⁷⁴. Imágenes de sueño, en las que Benjamin encuentra una capacidad del colectivo para proyectar un futuro mejor:

En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces⁷⁵.

En su ensayo sobre el surrealismo, Benjamin se refiere a las energías revolucionarias latentes en lo anticuado, en lo que cae fuera de moda. Trazos de la utopía en la intercepción de lo nuevo con lo antiguo. En el *exposé* de 35, las imágenes del deseo surgen desde el falansterio de Fourier, de los dibujos de Grandville, de los panoramas, de las exposiciones universales, de las propias barricadas. Los pasajes, las mercancías, el interior burgués albergan la posibilidad de transformación social. En un futuro cercano, Benjamin pretendía aun tratar de los sueños encerrados en la literatura panorámica y en los folletines, trataría del potencial de los periódicos, de la proliferación de la fotografía a través de su reproducción en masa.

En el *exposé* de 35, Benjamin presenta ya la poesía de Baudelaire como reflejo de la mirada del alegórico y del *flâneur*, como reflejo de la mirada del hombre alienado⁷⁶. Baudelaire como *flâneur*, paseando lento en el umbral del mercado. Baudelaire a la deriva entre la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad surge al *flâneur* como fantasmagoría⁷⁷. En las calles de gran urbe, el *flâneur* encuentra imágenes inquietantes, los fantasmas del presente y los paisajes del pasado. En la sección final surge el implacable plano de “embellecimiento estratégico”

⁷⁴ Walter Benjamin, “París, Capital del siglo XIX”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 175.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁷ *Idem*.

de Haussmann⁷⁸ y, con él, el conflicto de clases. El *exposé* termina con la defensa de Benjamin del pensamiento dialéctico como “órgano del despertar histórico”, un reconocimiento de los elementos de ensueño en el despertar: “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar”⁷⁹.

El *exposé* de 35 deja Adorno inquieto, envía a Benjamin un crítica minuciosa. Le preocupa la teoría social que se halla en el centro del ensayo. Adorno interpreta el concepto de Benjamin de imagen dialéctica como imagen de sueño en la consciencia⁸⁰. Se produce, dice Adorno, un desencantamiento del concepto de imagen dialéctica, ésta pierde la fuerza objetiva que podría legitimarla desde un punto de vista materialista. El carácter fetiche de la mercancía “no es un hecho de consciencia, sino que es eminentemente dialéctico en tanto que produce consciencia”⁸¹. La psicologización de la imagen dialéctica “sucumbe al hechizo de la psicología burguesa”⁸². Para Adorno, la versión de Benjamin de consciencia colectiva no se distingue claramente de Jung. “La consciencia colectiva fue inventada solamente para desviar la atención de la verdadera objetividad y de su correlato, la subjetividad alienada”⁸³. Es nuestra tarea, dice Adorno, “polarizar dialécticamente y disolver esta ‘consciencia’ en los extremos de la sociedad y el individuo”⁸⁴. Adorno pretende una reorganización de la concepción no dialéctica, psicologizada, de sociedad sin clases, que conduce al mito. A la edad de oro, Adorno opone la catástrofe, recuerda la categoría de infierno presente en el proyecto inicial de Benjamin.

9. Obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica

Como punto de fuga del trabajo de los pasajes, Benjamin escribe “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, donde “intenta comprender

⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁰ Carta de Adorno a Benjamin (agosto de 1935). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 112.

⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

⁸² *Ibid.*, p. 114.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

determinadas formas de arte, en especial el cine, desde el cambio de función al que el arte está sometido en el curso de la evolución social”⁸⁵. Se trata de un análisis de la fotografía y del film, un complemento al examen de las artes visuales hacia 1850. Benjamin rescata de la “Pequeña historia de la fotografía” el tema del aura, una “trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”⁸⁶. El aura de una obra de arte, su autenticidad, su momento único, se funda no tanto en la calidad o valor de uso, no tanto en el valor intrínseco, sino en la distancia que separa la obra del espectador. Distancia sobre la que asienta una singular tela, un aire de autenticidad generado por la posición que la obra ocupa en la tradición, por su integración en la práctica del culto. Distancia que refleja una sanción. Benjamin ataca la noción de obra icónica, producto del genio. Trata de liberar la obra de la tradición, del ritual de culto, de su hechizo. Benjamin habla de la “actual crisis” y una “renovación de la humanidad”, no de un simple abandono, sino de una “conmoción de la tradición”⁸⁷.

La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. (...) Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil⁸⁸.

Desde la distancia, la obra aurática ejerce un poder incontrovertible e irracional. Permanece en manos de algunos, permanece en un espacio consagrado al culto. Por su lado, la obra reproducida en masa sale al encuentro del destinatario.

La capacidad de reproducción, especialmente en el film, moviliza “la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”⁸⁹. Benjamin piensa en el carácter instrumental de la herencia cultural, en la conservación del poder por parte de la clase dominante. En el proyecto de los pasajes, Benjamin apunta

⁸⁵ Walter Benjamin *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 67.

⁸⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 75.

⁸⁷ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 23.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

Las ideologías de los dominantes son por naturaleza más volubles que las ideas de los oprimidos. Pues no sólo tienen que adaptarse, como las ideas de estos últimos, a la correspondiente situación social conflictiva, sino transfigurarla en una situación en el fondo armónica⁹⁰.

La herencia cultural, lugar de conflicto, es glorificada y esteticizada como algo estable, armonioso. En el momento en que fracasa la norma y el criterio de autenticidad en la producción artística “se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”⁹¹. La reproductibilidad técnica tritura el aura, despliega un nuevo tipo de recepción, abre un nuevo espacio al espectador. El film proporciona una recepción colectiva simultánea. El film descompone, fragmenta lo tradicional. La cámara revela aspectos que de otro modo permanecerían inaprehensibles. El film transforma la propia estructura de la percepción. Nuestro entorno físico, nuestro momento histórico, mantienen su esencia oculta. El mundo en el que vivimos posee un carácter fugaz, un carácter fantasmagórico. En el siglo XVIII, mediante un dispositivo óptico, una linterna mágica, se proyectaban sombras y figuras en movimiento, imágenes que se movían por las paredes, imágenes que sorprendían por su carácter fantasmal. Se llamaban fantasmagorías. En Benjamin, la ciudad moderna y el mundo de la mercancía surgen en su carácter ilusorio, como fantasmagorías. Tan apremiante es la ilusión, que tomamos como natural lo que no pasa de una construcción histórica.

Para Benjamin, las nuevas formas del arte, en particular el film, proporcionan una educación politécnica, una respuesta al entorno vivo. Entrenan al público en las percepciones y reacciones necesarias para el trato con el aparato de reificación. Benjamin pone énfasis en el ejercicio:

La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la percepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento⁹².

⁹⁰ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 370.

⁹¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 27-28.

⁹² *Ibid.*, p. 54.

El film no es meramente reproductivo. El trabajo del montaje une el proceso que antes tiene lugar delante de la cámara. El actor interpreta ante un grupo de especialistas. Productor, director de fotografía, técnico de sonido y de iluminación intervienen en el proceso de la interpretación. El producto del montaje, por mucho que se parezca a un continuo integral, es fruto de una composición de interpretaciones separadas, de una construcción formada por distintas tomas. La interpretación del actor “está sometida por tanto a una serie de tests ópticos. Y ésta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo”⁹³. La interpretación, separable de la persona espejada, se hace transportable⁹⁴. El actor es consciente que tiene que habérselas con la masa de consumidores que forma el mercado⁹⁵. Para Benjamin, el cine se caracteriza por el modo cómo el hombre se presenta ante la aparato, pero también por el modo cómo, mediante el aparato, presenta el mundo en torno⁹⁶. El mecanismo penetra en la realidad tan hondamente

que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible⁹⁷.

La cámara nos hace descubrir el “inconsciente óptico”⁹⁸. Los medios auxiliares de la cámara, “sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones”⁹⁹, proporcionan una nueva percepción. El cine amplía “los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, (...) nos asegura un ámbito de acción

⁹³ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁹ *Idem.*

insospechado, enorme”¹⁰⁰. Benjamin no sólo habla de la producción del film, sino también de la recepción. Asistir a un film, dice, difiere de la contemplación aurática:

quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística¹⁰¹.

El vasto aparato social produce una apariencia de armonía e integridad, enmascara las brutales heteronomías de la vida moderna, Benjamin sugiere que éstas pueden ser percibidas a través de una “recepción en la dispersión”. Una recepción distraída, capaz de abarcar lo que la “recepción en la contemplación” evita, cómplice que es de la apariencia de armonía. El cine fomenta una percepción dispersa, una percepción desde varios ángulos y distintas perspectivas. Las tareas sin precedentes que se le imponen al espectador, al aparato perceptivo, no pueden resolverse mediante la contemplación, deben ser vencidas por el hábito¹⁰². Como hemos visto, el cine se vuelve un verdadero “instrumento de entrenamiento” para el fenómeno moderno de la recepción en la distracción¹⁰³.

Benjamin escribe el ensayo sobre la obra de arte bajo la sombra creciente del fascismo. La retórica política con que empieza y termina el ensayo, su referencia a la estetización de la política por el fascismo y a la politización del arte por el comunismo, ha de ser vista en el contexto de una Europa al borde de la guerra. Benjamin ve en la glorificación de la guerra de Marinetti, en la estetización fascista de la política, en el culto de la guerra, la consumación del principio de *l’art pour l’art*¹⁰⁴. En este ensayo, el principio de *l’art pour l’art* surge como una regresión al valor de culto, una fuga del arte a su función social, una pérdida de su contenido objetivo. Con los avances de la técnica (fotografía) y la expansión de la mercancía, el arte siente la proximidad de la crisis¹⁰⁵.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰² *Ibid.*, p. 54.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 57

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

La malversación de la nueva técnica para fines destructivos es la prueba, por un lado, que la realidad social aún no está suficientemente madura “para hacer de la técnica su órgano”, por otro, que la técnica carece aún de fuerza suficiente para vencer las fuerzas elementales de la sociedad¹⁰⁶.

Benjamin reconoce algunas correspondencias entre su ensayo sobre la obra de arte y el de Adorno “Moda sin tiempo-sobre el Jazz”. Benjamin ve paralelismos entre la síncope del jazz y el efecto de *shock* del cine.

He leído las pruebas de imprenta de su artículo sobre el jazz. ¿Se sorprendería si le digo que me he alegrado inmensamente ante una comunicación tan profunda y espontánea de nuestros pensamientos? Una comunicación que usted no tenía necesidad de asegurarme que existía ya antes de conocer mi trabajo sobre el cine. Su tratamiento tiene esa contundencia y originalidad que únicamente proporciona la plena libertad en el proceso de producción –una libertad cuya práctica, tanto en usted como en mí, está probada directa y objetivamente por las profundas coincidencias de nuestros puntos de vista¹⁰⁷.

Dicho en términos muy generales me parece que nuestras investigaciones, cual dos focos de luz dirigidos desde lados opuestos a un mismo objeto, dan a conocer el perfil y la dimensión del arte actual de una manera totalmente innovadora, y de un modo mucho más fructífero de lo que hasta ahora se había logrado¹⁰⁸.

Benjamin contorna las diferencias entre los dos ensayos. Adorno descarta atribuir al jazz un poder transformador, mientras que Benjamin, pautando su ensayo con una cierta utopía tecnológica, atribuye al film un potencial revolucionario.

10. El narrador

En el ensayo sobre el narrador (1936), Benjamin trata el declive del arte de narrar, muestra su preocupación con la memoria. Benjamin empieza constatando una transformación en la experiencia. Experiencia reducida a la estrategia, a la economía. Experiencia marcada por un conflicto mecánico, por una técnica que golpea el frágil cuerpo de los hombres. Experiencia marcada por el aislamiento, por el

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁷ Carta de Benjamin a Adorno (junio de 1936). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 149.

¹⁰⁸ *Idem.*

enmudecimiento del individuo moderno. Benjamin se centra en la incapacidad para transmitir la experiencia. La función tradicional del narrador, transmitir la experiencia de generación en generación, se damnifica cuando el hombre carece de consejo. Un hombre que carece de consejo está imposibilitado de darlo¹⁰⁹.

Benjamin vincula el declive de la narración al apareamiento de la novela: “El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna”¹¹⁰. La forma literaria de la novela depende de la invención de la imprenta y de una amplia difusión. La novela nace con la disolución de la comunidad artesanal, de la tradición oral. A diferencia del cuento popular, transmitido oralmente, que concierne a la vida de los individuos en el interior de una comunidad en un determinado tiempo y lugar, la novela es escrita por el individuo en su soledad. El que escucha una historia la escucha en compañía del narrador, el que lee una novela la lee a solas, en su privacidad. Tanto la novela como el periódico que ofrece lo inmediato, lo sensacional, se alejan de la narración.

Benjamin llega al tema de la muerte, cuyo rostro ha cambiado con la modernidad. Cambio idéntico al que hizo disminuir la capacidad de transmitir la experiencia, al que “trajo aparejado el fin del arte de narrar”¹¹¹. Antaño un proceso público, la muerte es lanzada hacia los márgenes del espacio social y alejada de la consciencia, alejada del mundo perceptible de los vivos, hasta tal punto que la sociedad burguesa instaure medidas higiénicas y sociales para apartar y esquivar la visión del moribundo. Con la ocultación de la muerte, el narrador pierde su autoridad moral. En el momento de la muerte “no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y ése es el material del que nacen las historias”¹¹². El arte de narrar atestigua el poder de la muerte a lo largo del tiempo. Con su “capacidad germinativa”¹¹³, el arte de narrar desplaza e interpreta “el gran curso inescrutable del mundo”¹¹⁴.

¹⁰⁹ Benjamin, Walter, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos-Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p. 115.

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹¹² *Ibid.*, p. 121.

¹¹³ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

En el final del ensayo, Benjamin presenta Lesskow como un escritor capaz de iluminar lo mítico, el narrador transmite una sabiduría ancestral, la “jerarquía del mundo de las criaturas, encabezada por los justos, desciende escalonadamente hasta alcanzar el abismo de lo inanimado”¹¹⁵. El talento de Lesskow, el talento del narrador, consiste en “poder narrar su vida y su dignidad; la *totalidad* de su vida”¹¹⁶.

Si con ensayo sobre la obra de arte Benjamin es criticado por un exceso de optimismo, con el ensayo sobre el narrador es visto como un nostálgico. Pero Benjamin conserva las mismas preocupaciones, aunque las plantea desde diferentes ángulos. Confiesa a Adorno:

Últimamente he escrito un trabajo sobre Nicolai Lesskow que, sin pretender en lo más mínimo tener el alcance del trabajo teórico-artístico, descubre en el hecho de que el arte narrativo toca su fin algunas correspondencias con el “declive del aura”¹¹⁷.

11. Eduard Fuchs, historiografía crítica

Con su ensayo sobre Fuchs (1937), Benjamin se acerca a las preocupaciones metodológicas del proyecto de los pasajes. Fuchs, coleccionista de pintura de género, caricaturas y arte erótico, rompe con la crítica de arte burguesa pautada por la glorificación de la creatividad individual del artista y por una confianza excesiva en la concepción clásica de belleza. En Fuchs, Benjamin reconoce uno de los primeros intentos para llegar a un acuerdo con las técnicas y el arte de reproducción de masas. Más allá de un compromiso con el trabajo de Fuchs, el ensayo se destaca por una concepción materialista del arte, por la concepción materialista de la historia que Benjamin desarrolla en aquel momento para el proyecto de los pasajes¹¹⁸. Benjamin pone en evidencia la relación entre la obra de arte y el momento histórico presente. La obra de arte surge en su involucramiento histórico, no como una creación aislada. Campo de fuerzas, la obra de arte integra “tanto su prehistoria como su historia

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁷ Carta de Benjamin a Adorno (junio de 1936). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 145.

¹¹⁸ Véase el legajo N, “Teoría del conocimiento y teoría del progreso”. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

sucesiva –una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante”¹¹⁹. Benjamin muestra el papel de la recepción en el significado de la obra. Retoma una cita de Goethe: “Todo lo que ha ejercido una influencia grande, no puede ya ser enjuiciado”¹²⁰. Benjamin no busca retratar la obra de arte según el concepto de su época, sino presentar la época que en ella se percibe cuando se yergue en el presente. Para el materialista histórico, la historia es

objeto de una construcción cuyo lugar está constituido no por el tiempo vacío, sino por una determinada época, una vida determinada, una determinada obra. Hace que la época salte fuera de la continuidad histórica cosificada, que la vida salte fuera de la época, la obra de la obra de una vida. Y sin embargo el alcance de dicha construcción consiste en que en la obra queda conservada y absorbida la obra de una vida, en ésta la época y en la época el decurso histórico¹²¹.

Yuxtaposición, sincronía, algo cercano al concepto de imagen dialéctica. Se muestra una experiencia adecuada a la historia del presente, manifestación de la verdad de la obra. La obra de arte se revela en la “constelación crítica” del presente. Benjamin habla de “una imagen irrecuperable del pasado” que “amenaza con desaparecer con cualquier presente porque éste no se reconoce mentado en él”¹²². Es tarea del materialista histórico mantener vivo el pasado amenazado que late en el presente¹²³.

La ‘comprensión histórica’ se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido, y por eso lo que se alcanzó a conocer en el análisis de la ‘vida póstuma de las obras’, de la ‘fama’, ha de considerarse por encima de todo como la base de la historia¹²⁴.

Benjamin reclama una articulación dialéctica entre el pasado y el presente. “La tarea del materialismo histórico”, dice, “es poner en acción esa experiencia con la historia

¹¹⁹ Walter Benjamin, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 90-91.

¹²⁰ Goethe citado en *ibid.*, p. 91.

¹²¹ Walter Benjamin, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 91-92.

¹²² *Ibid.* p. 91.

¹²³ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁴ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 463.

que es originaria para cualquier presente”¹²⁵. Pasado entendido desde las urgencias del presente¹²⁶. Una comprensión histórica paradójica, “la ‘construcción’ presupone la ‘destrucción’”¹²⁷, la disolución de lo siempre igual: una imagen dialéctica. Una nueva configuración de los elementos del pasado “hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente”¹²⁸. Benjamin critica la comprensión de la historia de Fuchs, que entiende el artista en armonía con el estado de cosas existente, y no en ruptura o como expresión de lo que vendrá. Fuchs no incorpora el elemento destructivo, no rompe con la continuidad de la historia. Para el materialista histórico, “el relieve con que la historia de la cultura presenta sus contenidos es meramente aparente”, relieve que se funda en una “falsa consciencia”¹²⁹. Si no se hace explotar el *continuum* de la historia, la historia cultural se petrifica, se convierte en mero objeto de contemplación. La concepción dialéctica de la historia “tiene como precio la renuncia a esa contemplación tan característica del historicismo”¹³⁰. Los documentos de cultura, dice Benjamin en una formulación que rescatará para sus “Tesis sobre el concepto de historia”, tienen un origen que no se podrá considerar sin horror:

Todo lo que abarca en el arte y en la ciencia (...) debe su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que lo han creado, sino en mayor o menor grado a la prestación anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie¹³¹.

¹²⁵ Walter Benjamin, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 92.

¹²⁶ Susan Buck-Morss apunta que a partir de 1937, año en que escribe su ensayo sobre Fuchs, las imágenes que Benjamin incluye en los legajos del proyecto de los pasajes tienen un perfil menos utópico, “centellean en el presente como urgentes señales de advertencia, imágenes de peligros políticos recurrentes más que de nuevas posibilidades políticas”. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada- Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 332.

¹²⁷ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 472.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 462.

¹²⁹ Walter Benjamin, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 100-101.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹³¹ *Ibid.*, p. 101.

Benjamin enfatiza las estructuras de producción, las tendencias de cada época que permanecen inconscientes. Es tarea de la crítica interrogarse sobre las representaciones que el pasado ha producido conscientemente de sí mismo, volver manifiestas sus imágenes, amenazantes o promisoras, del futuro, imágenes que en el pasado han vivido inconscientemente, como sueños.

Las tendencias históricas se sedimentan en la terminología filosófica. Terminología que, para Benjamin, exige la responsabilidad de evitar la jerga técnica, la responsabilidad de no fingir una riqueza inexistente. Se trata de un análisis dialéctico concreto, entender el objeto particular, lo que incluye una crítica a las categorías del pensamiento. La inteligibilidad no es el criterio, dice Benjamin, sino una cierta transparencia en los detalles inherente al análisis dialéctico concreto. “Este no es el tiempo para exponer en quioscos lo que creemos tener en nuestras manos (...) Por el contrario, es tiempo para pensar en almacenarlo al abrigo de las bombas”¹³². La dialéctica del pensamiento consiste en esto: “dar a la verdad, que es nada menos que construida suavemente, un lugar de resguardo, construido suavemente como una caja fuerte”¹³³.

12. El París del Segundo Imperio en Baudelaire

En mayo de 1936, Adorno, en parte para acelerar el largo proyecto de los pasajes, sugiere a Horkheimer un ensayo sobre Baudelaire, una concretización parcial de las investigaciones sobre el París del siglo XIX¹³⁴. Tras la recepción entusiástica de la idea por parte de Benjamin, Adorno y Horkheimer empiezan a vislumbrar, más que un ensayo, un libro. Una oportunidad, a juicio de Adorno, de distinguir la imagen

¹³² “This is in fact not the time to display in kiosks what we believe to have in our hands (...) Rather, it seems to be a time to think of storing it where it will be safe from bombs” Carta de Benjamin a Horkheimer (enero de 1937). Walter Benjamin, *The correspondence of Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 537.

¹³³ “(...) to give the truth, which is nothing less than smoothly constructed, a place of safekeeping, smoothly constructed like a strongbox” Carta de Benjamin a Horkheimer (enero de 1937) (*idem*).

¹³⁴ Carta de Adorno a Benjamin (mayo de 1936). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 141.

dialéctica, que se halla en el corazón del método historiográfico de Benjamin, de la teoría de Jung de la imagen arcaica.

En 1937, Benjamin vuelve al *exposé* de 35, pensando ya en el nuevo ensayo sobre Baudelaire. Baudelaire embebido en el siglo XIX. Benjamin destaca la actualidad de Baudelaire. Compara el trabajo del poeta con una emulsión fotográfica que registra los cambios más sutiles en el paisaje histórico. Baudelaire surge como el escritor representativo de un mundo moderno vinculado a la mercancía. Su poesía, frecuentemente contra la intención expresa, revela la estructura y los mecanismos de su época.

Baudelaire, el traductor de Poe. Baudelaire, la piedra de toque para T. S. Eliot, que traduce su obra, que escribe en 1930 un magistral ensayo sobre Baudelaire y la modernidad. Para Eliot, Baudelaire es la clave para una comprensión adecuada de la modernidad, su visión de la vida, “an evangel to his time and to ours”¹³⁵. Baudelaire es una voz profética en la constitución espiritual de la modernidad, el predecesor que le mostró a Eliot el camino a seguir en “The Waste Land”. Stefan George, traductor de las *Fleurs du mal* al alemán, une Baudelaire a la escrita moderna alemana. Para George, la poesía de Baudelaire irrumpe en un paisaje esteticizado a prueba de las indignidades de una sociedad filistina, utilitarista¹³⁶. Benjamin, que también traduce al alemán la sección “Tableaux Parisiens” de las *Fleurs du mal*, muestra Baudelaire en sus ambigüedades. Baudelaire encarna las contradicciones de la vida moderna. Su obra prepara el terreno para una consciencia crítica del presente. Baudelaire surge en Benjamin desde el universo histórico del París de Segundo Imperio. Benjamin muestra su poesía como un síntoma de la sumisión del arte al mercado, como un síntoma de la época.

Benjamin describe a Horkheimer el proyectado libro sobre Baudelaire como un “modelo en miniatura” del proyecto de los pasajes¹³⁷. Tres partes: idea e imagen, antigüedad y modernidad, lo nuevo y lo siempre igual¹³⁸. La primera parte mostraría la importancia crucial de la alegoría en las *Fleurs du mal*. Presentaría la construcción

¹³⁵ T. S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber Limited, 1932, p. 392.

¹³⁶ Véase Howard Eiland y Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Massachusetts, The Belknap Press Of Harvard University Press, 2014, pp. 610-611.

¹³⁷ Carta de Benjamin a Horkheimer (abril de 1938). Walter Benjamin, *The correspondence of Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 556.

¹³⁸ *Idem*.

alegórica de Baudelaire. Haría transparente el paradojo fundamental de su teoría del arte, la contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y el rechazo de la naturaleza. La segunda parte desarrollaría el elemento formal de la percepción alegórica, lo que se muestra y se disuelve, la antigüedad revelada en la modernidad, la modernidad como antigüedad¹³⁹. París transfigurada por la multitud y por la moda. La multitud como un velo que envuelve el *flâneur*, la multitud como la última droga para el individuo aislado. La multitud que borra los vestigios, asilo del paria. En el paisaje de París se estampan características antes desconocidas. Revelar esos aspectos de la ciudad es tarea del poeta, nada de su siglo se acerca más a la tarea del héroe de la antigüedad que la tarea de dar forma a la modernidad. La tercera parte trataría de la mercancía como cumplimiento de la percepción alegórica de Baudelaire¹⁴⁰. Lo nuevo que hace explotar la experiencia de lo siempre igual, que lanza el poeta hacia el hechizo del *spleen*, no es otra cosa que la aureola de la mercancía. La disipación de la apariencia alegórica tiene sus raíces en este cumplimiento. Baudelaire, dice Benjamin, fue el primero, y el más inquebrantable, a aprehender la energía productiva del individuo alienado, en un doble sentido, reconociéndola e intensificándola a través de su concretización¹⁴¹.

Benjamin sugiere a Horkheimer la publicación por parte del Instituto de lo que sería la sección central de este libro, sección que se convertiría en el ensayo “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. Ensayo que presenta un Baudelaire moderno, espacialmente desplazado, la mirada de una mujer que pasa repentinamente entre la multitud, la experiencia de lo nuevo y lo siempre igual en el rostro más moderno de París, el París subterráneo, la resonancia del pasado mítico.

Benjamin comenta a Horkheimer el descubrimiento de *L'éternité par les astres*¹⁴², obra compuesta por Blanqui durante la Comuna de París (Blanqui encarcelado en el *Fort du Taureau*). Benjamin se compromete con la especulación cosmológica de Blanqui:

Debe admitirse que, a primera vista, el texto parece insípido y banal. Entretanto, las torpes reflexiones de un autodidacta (...) preparan el camino hacia una especulación acerca del universo (...). Si el infierno es un asunto teológico, esta

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 556-557.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 557.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 549.

especulación debe ser definida como teológica. Aunque sus datos están basados en la ciencia natural mecanicista, la cosmovisión perfilada por Blanqui es, de hecho, una visión infernal, y es al mismo tiempo, bajo la forma de una visión natural, el complemento a un orden social que Blanqui en sus últimos años de vida reconoció como victorioso. Lo más espantoso es que este bosquejo carece totalmente de ironía. Representa una sumisión incondicional, pero al mismo tiempo la más terrible acusación contra una sociedad que ha reflejado esta imagen del cosmos como una proyección de sí misma sobre los cielos. En este tema del “eterno retorno”, el texto tiene una notable relación con Nietzsche: una más oscura y profunda relación con Baudelaire, a quien recuerda casi literalmente en algunos espléndidos pasajes¹⁴³.

En la tercera sección, nunca terminada, del libro sobre Baudelaire, Benjamin esperaba desarrollar la relación entre la visión del mundo de Blanqui, mecánica e infernal, la metáfora de los astros y el eterno retorno en Nietzsche y Baudelaire.

“El París del Segundo Imperio en Baudelaire” empieza con una serie de analogías, Napoleón III y la bohemia de París, la multitud y la literatura moderna, la modernidad y la antigüedad en Baudelaire. Una bohemia formada, más que por artistas hambrientos en buhardillas, por conspiradores, amantes y profesionales, que aspiran al derrumbamiento del régimen de Napoleón III, el mismo Napoleón III que empezó su ascenso en un ambiente de conspiradores. Benjamin relaciona las costumbres conspiratorias de Napoleón III con las estrategias estéticas que gobiernan los escritos de Baudelaire:

Propias de la razón de Estado del Segundo Imperio son las proclamas sorprendentes y las mercachiflerías secretas, las salidas veleidosas y las ironías

¹⁴³ “It must be admitted that the text appears tasteless and banal when you first leaf through it. Meanwhile, the clumsy reflections of an autodidact (...) prepare the way for speculation about the universe (...). If hell is a theological subject, this speculation may be defined as theological. While deriving his data from mechanistic natural science, the worldview that Blanqui outlines is in fact an infernal view, and is at the same time, in the form of a natural view, the complement to a social order that Blanqui had to recognize as victorious over him in the last years of his life. The shocking thing is that this outline lacks all irony. It represents unconditional submission, but at the same time the most terrible accusation against a society that has reflected this image of the cosmos as a projection of itself onto the heavens. In this theme of the ‘eternal return’, the piece has the most remarkable relationship to Nietzsche: a more obscure and profound relationship to Baudelaire, whom it almost literally echoes in some splendid passages” Carta de Benjamin a Horkheimer (enero de 1938) (*idem*).

impenetrables. En los escritos teóricos de Baudelaire encontramos a su vez los mismos rasgos¹⁴⁴.

La obra de Baudelaire se distingue por el “artículo enigmático de la alegoría”, por la “mercadería de misterios del conspirador”¹⁴⁵. “Les litanies de Satan”, “Le vin des chiffonniers”, del medio laberíntico donde operan los conspiradores, de las tabernas baratas a las puertas de la ciudad, surge la figura del trapero:

Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario¹⁴⁶.

El trapero, tipo social reconocible, escudriña cuidadosamente entre los detritos de la ciudad moderna, encuentra un uso para lo que la sociedad descarta. El trapero surge como figura para el poeta, “a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo”¹⁴⁷. El trapero surge como figura clave para el propio Benjamin, para su modo de proceder.

“El París del Segundo Imperio en Baudelaire” se compone de una serie de motivos e imágenes, fragmentos arrancados de su contexto original, vestigios de la historia aglutinados en un texto que asienta en el principio del montaje. Imágenes rescatadas de los márgenes. Benjamin rompe con la historia de las grandes figuras, extrae y cita lo enterrado, lo menos visible, lo que no llama la atención porque no sirve a los poderosos¹⁴⁸. Benjamin presenta la expresión de la economía en la cultura:

Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda “condicionar” causalmente este contenido.

¹⁴⁴ Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo-Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 24.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁸ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 370.

El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños y en el despertar su interpretación¹⁴⁹.

Benjamin cree en la fuerza expresiva de las constelaciones. En Benjamin, lo especulativo y lo interpretativo convergen en el texto. El cruce de imágenes hace que el significado llegue como un *flash*. La historia cristalizada en los materiales explota en el presente. Forma una imagen dialéctica.

Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad, en él la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y que por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura¹⁵⁰.

“El París del Segundo Imperio en Baudelaire” es el culminar del trabajo crítico de Benjamin de los años treinta. La sección central del ensayo, titulada “El *flâneur*”, trata de las relaciones entre ciertas formas artísticas y ciertas formas sociales. En las atiborradas calles de la ciudad, el individuo no sólo es absorbido por las masas, sino que todos los trazos de la existencia individual se borran. La literatura popular, las fisiologías y los panoramas surgen como una panacea para el profundo malestar. Inofensivos, estos entretenimientos difunden una imagen alegre, una afabilidad que no ofrece resistencia al orden social. Entretenimientos favorables a las fantasmagorías de la vida parisina. Benjamin enfatiza el carácter ilusorio de la ciudad, que debilita la capacidad de entender el mundo, la capacidad de actuar. Las fisiologías, estímulo complaciente, son cómplices de la fantasmagoría, confiriendo a sus lectores una pericia que ellos carecen: “Aseguraban que cualquiera, incluso el ayuno de todo conocimiento del tema, estaba en situación de descifrar la profesión,

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 397.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 465.

el carácter, la extracción y el modo de vida de los viandantes”¹⁵¹. Las panaceas ofrecidas por los fisiologistas pronto desaparecieron, surge un nuevo género: las historias de detectives. Historias que se interesan por los aspectos “inquietantes y amenazadores de la vida urbana”¹⁵². Si los habitantes de la ciudad son confrontados con la desorientación y los *shocks* recurrentes, las historias de detectives, con su cálculo, su construcción lógica, proporcionan una aparente reconstrucción, permiten al intelecto penetrar “esa atmósfera preñada de pasión”¹⁵³. Baudelaire, dice Benjamin, sería incapaz de producir historias de detectives. Su estructura pulsional no le permite una identificación con el detective, “el cálculo, el momento constructivo caían en él del lado asocial. Y éste a su vez total y enteramente del de la crueldad. Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe”¹⁵⁴.

El trabajo de Baudelaire está marcado por las rupturas y aporías de la vida de la ciudad, revela la vacuidad de la experiencia moderna. En el centro de la teoría de Benjamin está la experiencia del *shock*. En el poema “A une passante”, el narrador se mueve a través de la multitud en una “estrepitosa” calle y repentinamente observa una mujer vestida de luto que, majestuosa en su dolor, sigue su camino. Poseído, superado por el encuentro inesperado, su cuerpo sufre una sacudida. La visión de esta belleza fugitiva lo ha destrozado y le ha dado una nueva vida: “Lo que hace que el cuerpo se contraiga en un espasmo no es la turbación por eso cuya imagen se apodera de todos los recintos de su ser”¹⁵⁵, sino el *shock* que hace que un imperioso deseo se apodere súbitamente del hombre solitario¹⁵⁶. El *shock*, la sacudida eléctrica, es clave para la comprensión de la producción artística moderna. El poeta ya no surge como el genio que se eleva sobre su época. Baudelaire es susceptible a las peores excrecencias de la vida moderna. Su extraordinaria “disposición sensitiva” le permite registrar, a través de la fría empatía reflexiva, el carácter de una época marcada por la mercancía. Baudelaire es consciente del proceso de mercantilización. Cuando lleva su trabajo al mercado, se entrega él mismo como una *mercancía*. “Mercancía

¹⁵¹ Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo-Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 53-54.

¹⁵² *Ibid.*, p. 55.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁶ *Idem.*

arrebatada por la rugiente corriente de los compradores”¹⁵⁷. Productor y proveedor de mercancías, el poeta siente empatía por las cosas inorgánicas¹⁵⁸. Baudelaire presiente lo condenado, lo perdido.

La última sección del ensayo se titula “Lo moderno”. “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica”¹⁵⁹. Baudelaire, el escritor da vida moderna, surge como héroe, como un “mimo sin maquillaje”:

El gesto más verdadero de Baudelaire no es en último término el del Hércules en reposo, sino el del mimo sin maquillaje. Este gesto se vuelve a encontrar en las irregularidades de su métrica, que para algunos son lo más precioso de su *ars poetica*¹⁶⁰.

Baudelaire como mimo: “Casto como el papel, sobrio como el agua, devoto como una muchacha que hace la primera comunión, inofensivo como una víctima, no me desagradaría sin embargo pasar por disoluto, borracho, impío y asesino” (Baudelaire, notas para un prólogo a las *Flores del mal*)¹⁶¹.

Baudelaire no poseía el idealismo humanitario de un Victor Hugo o de un Lamartine. No disponía de la felicidad sentimental de un Musset. No se complacía en su época, como Gautier, ni era capaz de engañarse acerca de ella, como Leconte de Lisle. No le había sido dado, como a Verlaine, refugiarse en la devoción, ni, como a Rimbaud, acrecentar la energía juvenil del impulso lírico por medio de la traición a la edad adulta. Tan rico de noticias como es Baudelaire en su oficio, tanto más torpe es en pretextos ante su época. Y además, el gran papel trágico que compuso para el escenario de su época –e(l) papel de “moderno”- a la postre sólo pudo ser encarnado por él. Todo eso lo sabía Baudelaire sin duda alguna. Las excentricidades en las que se complacía eran las de un mimo que tiene que actuar ante un público incapaz de seguir los acontecimientos de la escena, un mimo que lo sabe y que intenta que su actuación rinda justicia a ese saber¹⁶².

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁰ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 330.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 337.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 347-348.

Baudelaire como *flâneur* que deambula por París, como *dandy*, trapero, apache¹⁶³. Baudelaire despojado de sus posesiones y de la seguridad de vida burguesa, forzado a refugiarse en la calle. Baudelaire proveedor de mercaderías estéticas. Baudelaire vulnerable a los *shocks* de la vida moderna. Su heroísmo consiste en la prontitud para enfrentar el espíritu de la época. Las resistencias que la modernidad ofrece al impulso productivo de un individuo supera todas sus fuerzas: “Es comprensible, si el hombre se va paralizando y huye hacia la muerte”¹⁶⁴. En Baudelaire, el heroísmo asume la pérdida inminente, el luto. Para el héroe condenado, destinado a la perdición, existe aún esperanza. La modernidad alberga elementos, aunque subterráneos, de su propia redención. “Lo moderno designa una época; y designa a la vez la fuerza que trabaja en dicha época por asemejarla a la antigüedad. De mala gana y en casos contados la reconoció Baudelaire en Hugo”¹⁶⁵. En Baudelaire, “la ejemplaridad de la antigüedad se limita a la construcción; la sustancia y la inspiración de la obra son asunto de la ‘modernité’”¹⁶⁶. La obra de Hugo saca a la luz una nueva antigüedad, pero su fuente de inspiración es distinta de la de Baudelaire. A Hugo le es ajena la capacidad de entumecimiento que en Baudelaire se manifiesta como una especie de mimesis de la muerte. Hugo “tenía una disposición ctónica”¹⁶⁷. Hugo veía en París residuos palpables del antiguo mundo, la “antigüedad parisina”, una imagen del París del siglo XIX configurada en la antigüedad¹⁶⁸. Baudelaire aprehende la modernidad en su caducidad. Moderno unido a lo antiguo a través de su decrepitud.

La figura de París es frágil; está cercada por emblemas de la fragilidad. De criaturas frágiles: la negra y el cisne; y de fragilidad histórica: Andrómaca, “viuda de Héctor y mujer de Heleno”. El rasgo común es el duelo por lo que fue y la desesperanza por lo que vendrá¹⁶⁹.

De estos aspectos de la ciudad surge lo “verdaderamente nuevo”. Aspectos que bajo el signo de la mercancía se revelan anticuados, fuera de moda. La modernidad ha

¹⁶³ Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo-Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 116.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

transformado casi todo y la antigüedad que era supuesto contener presenta en realidad una imagen de lo obsoleto¹⁷⁰. Benjamin compara la estructura de los versos de Baudelaire “al plano de una gran ciudad, en la que nos movemos sin ser notados, encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas o patios”¹⁷¹. En ese plano, las palabras ocupan posiciones precisas, como los conspiradores antes del estallido de una revuelta¹⁷².

Baudelaire rescata la olvidada alegoría. La alegoría como forma estética en una modernidad desintegradora, donde todo puede significar cualquier otra cosa. Un “desacuerdo muy calculado entre imagen y cosa”¹⁷³. Así expuesta, la fantasmagoría quizás se rompa. “Interrumpir el curso del mundo –ese era el deseo más profundo de Baudelaire”¹⁷⁴.

En Baudelaire, lo moderno se mezcla con la antigüedad. Un poema como “Le Cygne” está marcado por la disolución. Todo se vuelve alegoría. Baudelaire admira el grabador Meryon que, como escribe Benjamin, “sacó a la luz el rostro antiguo de la ciudad, sin abandonar uno solo de sus adoquines”¹⁷⁵. Tratando a Meryon, Baudelaire

honra lo moderno; pero honra en él el rostro antiguo. Porque también en Meryon se interpenetran antigüedad y lo moderno; también en él se presenta con toda nitidez esa forma de deslumbramiento, la alegoría”¹⁷⁶.

13. Objeciones de Adorno

El Instituto no llega a publicar “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”¹⁷⁷. Adorno manifiesta su decepción, había depositado en el manuscrito la “máxima

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷² *Ibid.*, p. 117.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Ed. Imago Mundi, 1992, p. 186.

¹⁷⁵ Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo-Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 106.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Benjamin da noticia de ello en una carta a Scholem de febrero de 39: “(...) en atención a las exigencias de la redacción de la Zeitschrift für Sozialforschung en verano acabé

expectación”¹⁷⁸. Adorno presenta a Benjamin detalladas objeciones: “Los motivos son reunidos, pero no desarrollados”¹⁷⁹. Adorno critica la falta de mediación. Reconoce la intencionalidad del carácter fragmentario, a través del cual Benjamin procura revelar la afinidad entre las manifestaciones de la mercancía en la gran ciudad y los detalles de la obra de Baudelaire, pero cree que el método de construcción que los agrega fracasa. El planteamiento de Benjamin, con su tipo particular de concreción y sus “rasgos behavioristas”, no le parece metodológicamente viable¹⁸⁰. La renuncia ascética a la interpretación y elaboración teórica busca

“dar la vuelta” de forma materialista a algunos rasgos particulares propios del ámbito de la sobreestructura, poniéndolos en relación inmediata e incluso directamente causal con rasgos fronterizos de la base¹⁸¹.

Para Adorno, “la determinación materialista de los caracteres culturales sólo resulta posible mediada por el *proceso global*”¹⁸². Adorno insiste en la mediación:

La “mediación” que echo de menos y encuentro exorcizada en clave historiográfico-materialista no es otra, en realidad, que la teoría que su trabajo se ahorra y deja a un lado. La usura en el orden teórico afecta la empiria. Le confiere, por una parte, un carácter engañosamente épico y, por otra, sustrae a los fenómenos en cuanto experimentados de modo nuevamente subjetivo, su genuino peso filosófico-histórico¹⁸³.

provisoriamente una parte, la segunda, de mi libro sobre Baudelaire. Esta segunda parte se presenta en tres ensayos relativamente diferenciados entre sí. Confiaba ver impreso alguno de ellos en el último número de la revista, que se publica ahora. Pero a comienzos de noviembre llegó la negativa, extensamente justificada y además por parte de Wiesengrund, si no del trabajo, sí de su publicación” Carta de Benjamin a Scholem (febrero de 1939) Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987, p. 265.

¹⁷⁸ Carta de Adorno a Benjamin (noviembre de 1938) Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 269.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

La supresión de la teoría lleva a una presentación de la mera facticidad, “capas de material impenetrables”, material “consumido por su propia aura”¹⁸⁴. El ensayo, dice Adorno, “mora en la encrucijada entre magia y positivismo”¹⁸⁵. Adorno recuerda las conversaciones de Königstein (1929), Benjamin decía que “cada una de las ideas de los *Pasajes* había tenido que ser realmente arrancada de un ámbito en el que reina la locura”¹⁸⁶. En “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, los contenidos parecen conspirar de forma “casi diabólica” “contra la posibilidad de su interpretación”¹⁸⁷. Adorno sospecha de la influencia de Brecht. Interpreta a yuxtaposición de elementos aparentemente no mediados, entre la base económica, el trapero, y la superestructura, la poesía de Baudelaire, como un acercamiento al marxismo vulgar. De hecho, las discusiones con Brecht acompañaron el desarrollo del ensayo. Ensayo que contiene distintos momentos, momentos de proximidad, pero también momentos que lo distancian de Brecht. Benjamin forma imágenes en constelaciones cambiantes. Un procedimiento por motivos, presente y pasado, uno iluminando el otro, procedimiento que permite el acceso a lo que no puede ser recuperado a través de una teoría abstracta. Desde la seguridad de Nueva York, Adorno rechaza la expresión de la crítica madura de Benjamin. Benjamin tan presente en el joven Adorno, que había compuesto, no mucho tiempo antes, una serie de ensayos en deuda con el trabajo de Benjamin. *Actualidad de la filosofía* (1931), su lección inaugural, está marcada por la introducción al libro sobre el drama barroco (1928). Adorno había diseñado el “programa para una filosofía dialéctica, materialista, en un lenguaje benjaminiano”¹⁸⁸. El programa de Königstein ha marcado los esfuerzos teóricos de Adorno por el resto de su vida¹⁸⁹.

La protesta de Adorno llega en el peor momento. “Este trabajo no le representa a usted del modo como precisamente este trabajo debiera representarle”¹⁹⁰. Adorno le pide a Benjamin que “renuncie a la publicación de la

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 273.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa- Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1981, p. 69.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Carta de Adorno a Benjamin (noviembre de 1938) Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 274.

versión actual y se ponga a escribir otra”¹⁹¹. Adorno subraya, “se trata de un ruego mío y no de un acuerdo de la redacción ni de una negativa”¹⁹². Hay diferencias entre ambos, pero los intereses productivos dicen respecto a una experiencia histórica compartida. Diferentes procedimientos, pero fines comunes. Benjamin, que contaba con el apoyo moral y material de Adorno, tardó en recuperarse del desacuerdo sobre este Baudelaire. Aislado, en un “período de tenaz depresión”¹⁹³, expectante respecto a la recepción de sus escritos¹⁹⁴, el rechazo de su amigo fue difícil de soportar. Su réplica a Adorno tarda un mes. Benjamin contesta punto por punto a las críticas, procura salvar la estructura del libro sobre Baudelaire.

Al negarme entonces a hacer mío en nombre de intereses productivos propios un curso esotérico de pensamientos, pasando de este modo, más allá e independientemente de los intereses del materialismo dialéctico y del Instituto, al orden del día, lo que entraba ahí en juego no era únicamente solidaridad con el Instituto ni mera fidelidad al materialismo dialéctico, sino solidaridad con las experiencias que hemos hecho todos en los últimos quince años. También aquí entran, desde luego, intereses productivos míos que considero muy característicos; pero no pretendo negar que pueden intentar ocasionalmente ejercer violencia contra los originarios. Se da un antagonismo del que ni en sueños querría verme dispensado. Domeñarlo es el problema del trabajo, un problema que es idéntico al de su construcción¹⁹⁵.

Respecto a “la exposición maravillada de la nuda facticidad”¹⁹⁶ que Adorno encuentra en el ensayo, Benjamin dice:

la apariencia de facticidad cerrada que impregna la investigación filosófica y que hechiza al investigador desaparece en la medida en que el objeto es construido en

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 275.

¹⁹³ Carta de Benjamin a Scholem (febrero de 1939), Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987, p. 265.

¹⁹⁴ “El aislamiento en el que aquí vivo y, sobre todo, trabajo, crea una dependencia anormal de la recepción de lo que hago. Dependencia no significa susceptibilidad” Carta de Benjamin a Scholem (febrero de 39) (*ibid.*, p. 266).

¹⁹⁵ Carta de Benjamin a Adorno (diciembre de 1938), Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 280.

¹⁹⁶ *Idem.*

la perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción discurren conjuntas en nuestra propia experiencia histórica¹⁹⁷.

El objeto surge en el presente como una mónada. “En la mónada muta en vivo cuanto en estado textual yacía en mítica rigidez”¹⁹⁸. Benjamin defiende la publicación del texto para que éste se pueda abrir a una discusión amplia:

Creo que el *Baudelaire* sería prejuzgado más bien negativamente de no encontrar este texto –surgido de un esfuerzo para el que no encuentro parangón en ningún de mis anteriores empeños literarios- acceso a la revista en ninguna de sus partes¹⁹⁹.

Impreso, el texto se distanciaría tanto de su autor como del juicio de sus colegas de Nueva York. Benjamin creía que la historia haría justicia a su esfuerzo. Para eso, el ensayo necesitaría ver la luz del día. Benjamin sugiere revisar la sección dedicada al *flâneur*, transformarla en un ensayo independiente. Surge “Sobre algunos temas en Baudelaire”.

14. Objeciones de Benjamin

A principios de febrero, Adorno envía a Benjamin una carta en la que se muestra favorable a la publicación de una versión revisada de “El *flâneur*”, sección intermedia de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. Adorno sugiere un acercamiento de Benjamin a su modo de proceder: “Tal vez resulte oportuno que le haga una serie de observaciones detalladas al texto, ilustrativas de cómo me imagino una modificación del mismo”²⁰⁰. Más que sugerencias, parecen condiciones para que el texto pueda ser publicado por el Instituto. Benjamin agradece las observaciones de Adorno, pero discrepa en algunas materias. Traslada la objeción de Adorno, el tema de la subjetividad, al tema de la percepción y de la experiencia, y de ahí al mundo de las mercancías, a la fantasmagoría. “La igualdad”, dice Benjamin,

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 282.

²⁰⁰ Carta de Adorno a Benjamin (febrero de 1939) (*ibid.*, p. 288).

es una categoría del conocimiento; hablando estrictamente, no aparece en la sobria y mera percepción. La mera percepción, sobria en el sentido más estricto, libre de todo prejuicio, sólo tropezaría, en caso extremo, con lo parecido, con algo similar. Este prejuicio, que coexiste por regla general con la percepción sin prejuicio, puede servir en caso excepcional de estímulo. Puede permitir que se reconozca al que percibe como alguien que *no* es sobrio. Tal es, por ejemplo, el caso de don Quijote, a quien las novelas de caballería se le han subido a la cabeza. Pueden toparse con él las cosas más diversas: siempre percibe en ellas lo mismo, esto es, la aventura, que aguarda con impaciencia el caballero andante. En cuanto a Daumier: pinta, como indica usted con toda razón, en Don Quijote la imagen de sí mismo. Daumier tropieza también siempre con lo mismo. (...) Tanto Cervantes como Daumier acaban con una igualdad que, como ellos mismos hacen ver consistentemente, es mera apariencia histórica. La igualdad tiene un aspecto muy distinto en Poe, por no hablar ya de Baudelaire. En *El hombre de la masa* aún relampaguea la posibilidad de un exorcismo cómico. En Baudelaire no hay ya rastro de ello. Está más bien y de modo artificioso al servicio de la alucinación histórica de la igualdad que tomó carta de naturaleza como la economía basada en las mercancías. (...) La economía basada en la mercancía arma la fantasmagoría de lo igual que se acredita a la vez, en cuanto atributo de la ebriedad, como figura central de la apariencia. (...) El precio convierte la mercancía en igual para todos aquellos que son comprables por el mismo precio. La mercancía no ofrece las claves de su comprensión o no les ofrece tanto (...) en el comprador como en su precio. Pero precisamente por eso se mide el *flâneur* con la mercancía; la imita enteramente; en defecto de la demanda, o lo que es igual, de un precio de mercado para él, procede a adaptarse él mismo personalmente a la venalidad²⁰¹.

Benjamin acepta las exigencias de Adorno, pero guarda silencio respecto a la metodología del ensayo. Escribe a Scholem, “Las críticas que se pueden hacer al manuscrito son en parte razonables, y no me pueden turbar, tanto menos cuanto en esta segunda parte no se podían ni debían perfilar puntos claves del ‘Baudelaire’”²⁰².

Por esta época, Benjamin prosigue su reflexión sobre la historia, expuesta en el ensayo sobre Fuchs. Pone en evidencia las limitaciones del concepto de progreso. La historiografía tradicional propone una continuidad, una homogeneidad, un proceso irreversible en el curso de la historia, ocultando las rupturas. Benjamin piensa la destrucción de un *continuum* en la cultura y sus consecuencias para la teoría del conocimiento.

En 1939, Benjamin reescribe el *exposé* del 35 a pedido de Horkheimer, que busca un posible mecenas para el proyecto de los pasajes. El *exposé* del 39 refleja la

²⁰¹ Carta de Benjamin a Adorno (febrero de 1939) (*ibid.*, p. 297).

²⁰² Carta de Benjamin a Scholem (febrero de 1939). Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987, p. 266.

reescritura del ensayo sobre Baudelaire. Benjamin reforma las secciones sobre Fourier y Louis-Philippe. Suprime la sección dedicada a Daguerre y los panoramas. Añade una introducción y una conclusión teóricas.

Al mismo tiempo, Benjamin se consagra al nuevo Baudelaire, tiene en mente el destino del arte del siglo XIX y la ociosidad. Trabaja la sección del *flâneur* de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”: “El *flâneur* aparece ahora en el marco de un análisis sobre los rasgos específicos que asume la ociosidad en la época burguesa ante la moral del trabajo dominante”²⁰³. Benjamin tiene esperanza en la aceptación del nuevo Baudelaire²⁰⁴, ve este ensayo como la posibilidad de reingreso en el Instituto de Investigación Social. El nuevo ensayo crece, no sólo a partir de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, sino de trabajos ya publicados, como la obra de arte y el narrador, integrando motivos decisivos del proyecto de los pasajes. El nuevo Baudelaire sería un punto de fuga en el que convergen sus trabajos anteriores, trabajos que parten de diferentes posiciones, de los “puntos más divergentes”²⁰⁵, en esa perspectiva tan moderna de Benjamin en la que los mismos motivos surgen desde ángulos distintos. Horkheimer ofrece a Benjamin un espacio en el nuevo número de la revista del Instituto. En seis semanas, Benjamin termina el ensayo: “Sobre algunos temas en Baudelaire”.

15. Sobre algunos temas en Baudelaire

El nuevo ensayo de Benjamin procura “hacer de la literatura del siglo XIX un medio para el conocimiento crítico de dicho siglo”²⁰⁶. Trata la obra de Baudelaire desde su recepción:

Si se volvieron desfavorables las condiciones de la recepción de la literatura lírica, no será difícil imaginarse que sólo en excepciones conserva la poesía lírica el

²⁰³ Carta de Benjamin a Gretel Adorno (abril de 1939), Gretel Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1930-1940*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 396.

²⁰⁴ “(...) quisiera creer que habrá de tener una especial aceptación en Teddie” Carta de Benjamin a Gretel Adorno (abril de 1939) (*idem*).

²⁰⁵ Carta de Benjamin a Gretel Adorno (junio de 1939) (*Ibid.*, p. 408).

²⁰⁶ Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 67.

contacto con la experiencia de los lectores. Y tal vez sea así porque esa experiencia se ha modificado en estructura²⁰⁷.

Benjamin insiste en la naturaleza de esta transformación, distingue experiencia (*Erfahrung*) de vivencia (*Erlebnis*). Experiencia entendida como un saber sedimentado, transmisible de generación en generación. Noción vinculada con el ensayo sobre el narrador que, como hemos visto, habla de la pérdida de una tradición viva en una comunidad artesanal, del consejo transmitido a través del relato, de la narración. En “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin asocia la noción de experiencia a la memoria involuntaria (Proust), a las huellas sedimentadas, huellas que perduran como soporte de la memoria, que fundamentan la experiencia. La vivencia surge como algo inmune a la tradición, vinculada a lo inmediato, a los *shocks* del individuo en su confronto con las masas. Ni retenida ni transmisible, la vivencia es rechazada por la consciencia, dejando una huella en el inconsciente. Cuando el mecanismo defensivo fracasa, cuando el *shock* no es parado por la consciencia, el *shock* penetra y deforma, confiere al incidente el carácter de vivencia²⁰⁸.

Benjamin se pregunta cómo puede la poesía lírica fundarse “en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma”²⁰⁹. El *shock* como principio poético en una poesía de la que cabría esperar “un alto grado de consciencia”, en una poesía que sugiere un plano subyacente al proceso de su composición, Baudelaire se acerca a Poe, su predecesor, tiene a Valéry entre sus sucesores²¹⁰.

La vivencia del *shock* marca las imágenes de Baudelaire. Benjamin vuelve “A une passante”, poema donde Baudelaire “de la patología de la experiencia moderna, hace una experiencia literaria de gran intensidad”²¹¹, y lo contrasta con “El hombre de la multitud” de Poe, que Baudelaire traduce. Benjamin prosigue la reflexión iniciada en

²⁰⁷ Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 124.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 131.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ « De la pathologie de l'expérience dans la modernité, il fait une expérience littéraire de grande intensité » Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1992, p. 245.

el ensayo sobre la obra de arte, pero ahora el proceso de aceleración de la reproducción es presentado bajo auspicios no tan prometedores.

Al inventarse las cerillas hacia mediados de siglo, entran en escena una serie de innovaciones que tienen todas algo en común: sustituir una sucesión compleja de operaciones por una manipulación abrupta. La evolución avanza en muchos ámbitos; resulta por ejemplo evidente en el teléfono: en lugar del movimiento constante que servía a la manivela de los viejos aparatos, aparece el de levantar el receptor. Entre los innumerables gestos de conmutar, oprimir, echar algo en algún sitio, tuvo consecuencias especialmente graves el “disparo” del fotógrafo. Bastaba apretar con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado. El aparato impartía al instante por así decirlo un *shock* póstumo. A las experiencias táctiles de esta índole se le añadieron las ópticas, como las que traen consigo la página de anuncios de un periódico y el tráfico de una gran ciudad. Moverse en éste condiciona a cada uno con una serie de *shocks* y colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpe de batería, rápidos nerviosismos. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del *shock*, le llama enseguida “caleidoscopio provisto de consciencia”²¹².

Si en el ensayo sobre la obra de arte, la aceleración permitida por las nuevas técnicas de reproducción surge como un ejercicio capaz de ayudar al hombre a adaptarse a un entorno peligroso, en “Sobre algunos temas en Baudelaire” la técnica es vista desde su aspecto destructivo, desde el daño que inflige a la experiencia:

La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja. Llegó el día en que el film ha correspondido a una nueva y urgente necesidad de incentivos. La percepción a modo de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film base de la recepción²¹³.

Benjamin muestra el impacto dañoso de la técnica en la experiencia, desde la relación entre obrero y máquina, desde la diferencia entre trabajo artesanal y trabajo fabril. Compara el gesto del obrero en la cadena de montaje con el del jugador en el momento del “coup”: “el trabajo de ambos está vaciado de contenido”²¹⁴.

²¹² Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 146-147.

²¹³ *Ibid.*, p. 147.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

Benjamin encuentra en la poesía de Baudelaire una actitud simultáneamente melancólica y heroica. Como indica el título de la primera sección de las *Fleurs du mal* (*Spleen et Idéal*), el carácter melancólico está en tensión con el ideal, con la intención de aprehender en el poema “días de reminiscencia”, días que se abren. Días que se destacan del tiempo, no marcados por ninguna vivencia (*Erlebnis*). Esta tensión entre *spleen* e ideal constituye la fuerza que anima todo el ciclo de poemas. Desde los poemas “Correspondances” y “La vie antérieure”, Benjamin muestra la particular sensibilidad de Baudelaire hacia una “belleza moderna”, hacia la resonancia de la antigüedad en lo que es nuevo. El intento de entregarse a una experiencia a salvo de toda crisis hace parte del heroísmo del poeta.

Lo esencial es que las correspondencias fijan un concepto de experiencia que incluye elementos culturales. Sólo al apropiarse de esos elementos pudo Baudelaire medir plenamente lo que significaba el descalabro del que, como moderno, fue testigo²¹⁵.

La dimensión nostálgica es determinante en esa fuerza explosiva de la modernidad de Baudelaire. Una dialéctica de proximidad y distancia. En la sección final del ensayo, Baudelaire surge como el poeta cuya obra lleva a cabo la trituración del aura. El término “aura” gana énfasis primero en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía”, después, más explícitamente, en el ensayo sobre la obra de arte. En Baudelaire surge una visión radical del fenómeno del distanciamiento del aura. Baudelaire con su mirada paradójica, “regards familiers”²¹⁶, con su lírica marcada por “la trituración del aura en la vivencia del *shock*”²¹⁷.

El arte aurático devuelve la mirada. Mirada que se dispersa en un arte marcado por el sello de la reproducción técnica, por “procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares”²¹⁸, que ponen a disposición el recuerdo voluntario, reduciendo el ámbito de la imaginación, recortando “el ámbito de juego de la fantasía”²¹⁹. Benjamin ve la crisis de la reproducción artística como parte integrante de una crisis más amplia que afecta la percepción.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 164.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura, la fotografía tendrá entonces parte decisiva en el fenómeno de la “decadencia del aura”. Lo que tenía que ser sentido como inhumano, diremos incluso que como mortal en la daguerrotipia, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente), ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, y no le era a éste devuelta su mirada. Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquél a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (...) le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud²²⁰.

Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria. (Que por lo demás son irrepetibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica “la manifestación irrepetible de una lejanía”)²²¹.

En una sociedad condicionada por la técnica, los hombres ya no devuelven la mirada. “Antes del desarrollo en el siglo diecinueve de los autobuses, de los trenes, de los tranvías, no estuvieron las gentes en la situación de tener que mirarse minutos e incluso horas sin cambiar entre sí palabra alguna”²²². Pasajero o poeta se entregan a la “fascinación de la lejanía”. Inscrita en la dinámica del *shock*, en el rápido movimiento de la vida moderna, la poesía de Baudelaire avanza hacia la magia de la lejanía, como “le ocurre al espectador que se acerca demasiado al escenario”²²³ y destroza toda la ilusión.

En “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire escribe que “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”²²⁴. Baudelaire, poeta fisiognómico, dividido entre el *spleen* y el ideal. Muchos de los temas de “El pintor de la vida moderna” atraviesan el ensayo de Benjamin: la percepción transformada por la gran ciudad, la solidez y lo permanente convertidos en fragmentación y transitoriedad; la creciente influencia de la moda; las figuras del *dandy*, del *flâneur*; la enajenación del individuo en la masa urbana en la que

²²⁰ *Ibid.*, p.163.

²²¹ *Ibid.*, pp. 163-164.

²²² Georg Simmel citado en Walter Benjamin (*ibid.*, pp. 166-167).

²²³ Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus,1993, p. 167.

²²⁴ Baudelaire, Charles, “El pintor de la vida moderna”, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1992, p. 361.

“el observador es un *príncipe* que disfruta en todas partes de su incógnito”²²⁵; la fantasmagoría; el *shock*. En “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire afirma que

la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime va acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que resuena hasta el cerebelo²²⁶.

La revisión que hace Benjamin de los materiales de Baudelaire, la integración de la mediación requerida por el Instituto, satisface los colegas de Nueva York. Adorno expresa su entusiasmo: “Caracterizar este trabajo como lo más perfecto que ha publicado usted desde el libro sobre el barroco y el *Kraus* no creo que sea nada exagerado”²²⁷. Adorno detalla la forma en que el ensayo de Benjamin se vincula con su propia obra, cree reconocer en la teoría del olvido y del *shock* un parentesco con algunos de sus escritos musicales²²⁸. En su respuesta, Benjamin hace un pequeño desvío, habla de las raíces de su teoría de la experiencia, de un recuerdo de infancia:

En los lugares en que pasábamos el verano mis padres organizaban con nosotros, como es natural, paseos. Los hermanos éramos dos o tres. Estoy pensando aquí en mi hermano. Cuando habíamos visitado algún de los lugares de excursión usuales de Freudstadt, de Wengen o de Schreiberhau, mi hermano solía decir: “Ahora ya habremos estado allí”. La expresión se ha grabado en mí de modo indeleble²²⁹.

En este recuerdo de infancia surge el vínculo entre memoria y experiencia, la importancia de los detalles aparentemente triviales, los momentos de placer de la infancia, la fascinación por los nombres de los lugares y su resonancia aurática²³⁰. El silencio de Benjamin respecto a “Sobre algunos temas en Baudelaire” muestra su posición ambivalente, su enfado por el rechazo de “El París del Segundo Imperio en

²²⁵ *Ibid.*, p. 358.

²²⁶ *Ibid.*, p. 357.

²²⁷ Carta de Adorno a Benjamin (febrero de 1940). Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, p. 306.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ Carta de Benjamin a Adorno (mayo de 1940) (*Ibid.*, p. 312).

²³⁰ Véase Martin Jay, *Songs of Experience - Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 313.

Baudelaire”²³¹. Adorno le había escrito sobre el parentesco entre el último Baudelaire y sus escritos musicales, Benjamin le contesta, desde su difícil situación en el exilio, evocando no algo directamente compartido con Adorno, sino a su hermano Georg, encarcelado, y más tarde muerto, por el régimen nazi²³².

16. La historia

En 1940, Benjamin trabaja en las “Tesis sobre el concepto de historia”, su último escrito. Un texto marcado por la experiencia de su generación en los años que conducen a la guerra de Hitler, marcado por el pacto de no agresión germano-soviético. Las tesis representan el culminar del pensamiento de Benjamin sobre la historia. La imagen de un acumular de ruinas recuerda que la historia no ha dejado de ser, del principio al fin, un drama. Benjamin asocia de un modo original motivos políticos, históricos y teológicos. Empieza las tesis con la imagen de un autómata, un muñeco turco que oculta un enano jorobado, maestro en el juego del ajedrez. El muñeco, el materialismo histórico, es capaz de vencer cualquier adversario:

siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos materialismo histórico. Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno²³³.

En la tesis siguiente, se hace clara la comprensión de Benjamin de la teología en 1940, enfocada hacia un tipo particular de redención: “a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos”²³⁴. El contenido teológico de las tesis es tomado tanto de fuentes judías como cristianas. El tema de la redención que aquí está en cuestión presupone la categoría de apocatástasis, que Benjamin evoca en su legajo “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” del proyecto de los pasajes:

²³¹ Howard Eiland y Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Massachusetts, The Belknap Press Of Harvard University Press, 2014, p. 658.

²³² *Idem*.

²³³ Walter Benjamin, “Tesis de la filosofía de la historia”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 177.

²³⁴ *Ibid.*, p. 178.

Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos “terrenos” según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte “fructífera”, “preñada de futuro”, “viva”, “positiva” de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esta parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otra parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de la medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente²³⁵.

Apocatástasis, conflagración y regeneración, restauración de todas las cosas. Apocatástasis, oscilación de las épocas y restitución cósmica, llegada de un tiempo en que todas las creaturas compartirán la gracia de la salvación. Benjamin desplaza esta noción mítico-teológica para un plano historiográfico y político:

sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos²³⁶.

La capacidad de citar (como la facultad de narrar) es condición necesaria para una tradición viva. Es tarea del materialismo histórico “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante del peligro”²³⁷. La “verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad”²³⁸. El proyecto de la construcción de una historia del París del siglo XIX sería un intento de cristalizar precisamente tales imágenes, un intento de presentar la propia historia como “objeto de una construcción”. Para Benjamin, la verdadera escritura de la historia contrasta con el historicismo, con el intento de agarrar el pasado “tal y como

²³⁵ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 461-462.

²³⁶ Walter Benjamin, “Tesis de la filosofía de la historia”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 179.

²³⁷ *Ibid.*, p. 180.

²³⁸ *Idem.*

verdaderamente ha sido”²³⁹. El historiador historicista, dice Benjamin, entra en empatía con el vencedor y “la empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento”²⁴⁰. Los esfuerzos historicistas de consagración de los grandes acontecimientos del pasado presuponen un *continuum* homogéneo y vacío que se rompe en el “tiempo del ahora”. Suspensión que da origen a un tiempo pleno. Tiempo del ahora, detención del pensamiento, cristalización en mónada. Una imagen dialéctica, fulgurante y fugaz. El materialista histórico pasa a la historia el cepillo a contrapelo, entra en empatía con los vencidos. Para él, tal como Benjamin ya había apuntado en su ensayo sobre Fuchs y vuelve a apuntar en las tesis,

los bienes culturales (...) tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie²⁴¹.

Podemos encontrar esperanza en el pasado, sugiere Benjamin, pero sólo cuando arrancamos la tradición del “conformismo que está a punto de subyugarla”²⁴², sólo con la llegada de ese tiempo cualitativo que sustituye el tiempo objetivo y lineal del historicismo, sus nexos causales, sólo con la llegada de un “tiempo mesiánico”. Detención mesiánica del acaecer, “coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido”²⁴³. Rememoración como puerta de la redención. Un tiempo que no se distinguiría de otros días. “Comprender la eternidad de los acontecimientos históricos es comprender la eternidad de su transitoriedad”²⁴⁴. Reconocimiento de la transitoriedad que apunta hacia la verdadera existencia historia.

Quien busque saber cuál sería verdaderamente la situación de una “humanidad redimida”, qué condiciones se requieren para el desarrollo de tal situación, y

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 182.

²⁴² *Ibid.*, p. 180.

²⁴³ *Ibid.*, p. 190.

²⁴⁴ “To grasp the eternity of historical events is really to appreciate the eternity of their transience” Walter Benjamin, “Paralipomena to “On the Concept of History”, *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, Harvard, Harvard University Press, 2006, p. 407.

cuando puede esperarse que este desarrollo ocurra, levanta cuestiones para las que no hay respuesta²⁴⁵.

Benjamin evoca la imagen del “Angelus Novus” de Klee. Un ángel de ojos “desmesuradamente” abiertos, mirada amplia, salvaje, boca abierta, alas extendidas, desplegadas. El ángel de la historia:

Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso²⁴⁶.

Benjamin atiende a los aspectos marginados de los objetos históricos. Su procedimiento es configurativo. Los conceptos se interceptan en una iluminación histórica. Benjamin critica el historicismo, se refiere a la inmanencia del pasado en el presente. El pasado ilumina el presente en un relámpago: “Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad”²⁴⁷. En lugar de un tiempo homogéneo, de un *continuum* de acontecimientos encadenados por causa y efecto, Benjamin se centra en el presente. La tarea del historiador consiste no en la búsqueda del progreso, ni en la reconstitución del pasado, sino en escavar en el presente. La lucha entre el pasado y el futuro tiene lugar en el presente. Con la imagen dialéctica, constelación momentánea de tensiones históricas, un campo de fuerzas en el ahora de la cognoscibilidad, se da un despertar del sueño al que llamamos pasado. Benjamin critica la ciega creencia en el progreso. Insiste en la catástrofe, en la repetición

²⁴⁵ “Whoever wishes to know what the situation of a “redeemed humanity” might actually be, what conditions are required for the development of such a situation, and when this development can be expected to occur, poses questions to which there are no answers”. Walter Benjamin, “Paralipomena to “On the Concept of History”, *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, Harvard, Harvard University Press, 2006, p. 402.

²⁴⁶ Walter Benjamin, “Tesis de la filosofía de la historia”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 183.

²⁴⁷ *Idem*.

infinita de los mismos escenarios. Evocando a Marx, Benjamin se refiere a las revoluciones no como locomotoras de la historia sino como “freno de emergencia”. Una forma de detener el tren que se puso en movimiento hacia la catástrofe, freno del curso catastrófico de la historia. Benjamin interpreta los disparos hacia los relojes en la Revolución Francesa como una pausa, un momento de detención²⁴⁸. La aceleración produce dolor, una historia en la que el destino golpea con dureza. Benjamin se aleja de esa imagen de la locomotora, de la velocidad hacia delante, siempre en progreso. Para Benjamin, se trata de recoger lo que ha quedado en el camino.

17. Adorno y Benjamin, a pesar de las diferencias

Adorno, que por sus críticas parece no ser el más generoso de los lectores de Benjamin, escribe brillantes y conmovedores ensayos sobre la partida del amigo. Muestra gran lealtad, un intenso compromiso. Asume la responsabilidad de preservar el pensamiento de Benjamin. Benjamin, que ya estaba presente en el joven Adorno de la *Actualidad de la filosofía*, sigue presente en el filósofo maduro. En *Dialéctica Negativa* y *Teoría Estética*, Adorno prosigue su intenso diálogo con Benjamin.

Benjamin enfrenta a menudo la crítica de Adorno, crítica que toca el núcleo de su producción. Adorno contraría las inclinaciones más surrealistas del amigo, como el montaje y la mera yuxtaposición de elementos contrastantes, la falta de articulación, de mediación, de interpretación²⁴⁹. Adorno insiste en un sujeto activo, no en la pasividad. Ambos defienden no un significado impuesto, sino lo no intencional. Adorno critica la complicidad entre el surrealismo y el encantamiento, insiste en el despertar²⁵⁰. Benjamin recuerda que la imagen dialéctica no puede ser dissociada del proceso de “despertar histórico”, despertar de ese sueño que llamamos pasado:

La imagen dialéctica no copia el sueño –nunca fue mi intención afirmar esto-. Y, sin embargo, me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que no produce su figura más que a partir de esos puntos, de la

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

²⁴⁹ Carta de Adorno a Benjamin (agosto de 1935) Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 111-122.

²⁵⁰ *Idem.*

misma manera como lo hace una constelación celeste a partir de sus puntos luminosos. Así, pues, también aquí hay otro arco que reclama ser tensado; una dialéctica de la que adueñarse: la dialéctica entre la imagen y el despertar²⁵¹.

Sueño histórico que debe distinguirse del sueño de la consciencia individual. Una concepción dialéctica y objetiva, quizás más objetiva de lo Adorno llegó a pensar en aquellos momentos. Las críticas de Adorno funcionan como un impulso para una rearticulación de la armadura teórica del proyecto de los pasajes. Rearticulación que culmina en “Sobre algunos temas en Baudelaire” y en las “Tesis sobre el concepto de historia”.

Adorno reacciona al acercamiento de Benjamin a la política, a Brecht. Insiste en la dialéctica inmanente, en la radicalización de la teoría, en la mediación e interpretación de la verdad de los fenómenos. Adorno insiste en la tensión dialéctica, para que la teoría no degenera en magia, para que el materialismo no degenera en positivismo. Adorno sugiere la teología como refuerzo del marxismo y la intensificación de los motivos dialéctico-sociales, económicos²⁵². Negatividad que otorga verdad. Iluminación profana. Teología invertida.

En la noción de Benjamin de sujeto colectivo del siglo XIX, en la afirmación “sueño colectivo”, sujeto colectivo con su sueño de futuro utópico²⁵³, Adorno ve una regresión a Jung. Adorno insiste en la tensión entre los polos, al mundo de la mercancía como utopía opone el mundo de la mercancía como imagen del infierno. Adorno halla en el *exposé* de 1935 un desliz hacia una concepción positiva de la historia, concepción que no ayuda la desmistificación²⁵⁴.

Adorno acusa Benjamin de, en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, recaer en la magia y en el positivismo:

El motivo teológico de llamar las cosas por su nombre muta tendencialmente en la exposición maravillada de la nuda facticidad. (..) cabría decir que el trabajo mora en la encrucijada entre magia y positivismo. Este lugar está embrujado. Sólo la

²⁵¹ Carta de Benjamin a Gretel Karplus y a T. W. Adorno (agosto de 1935) (*ibid.*, pp. 125-126).

²⁵² Carta de Adorno a Benjamin (agosto de 1935) (*ibid.*, pp. 111-112).

²⁵³ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁴ *Idem.*

teoría podrá romper el maleficio: su propia e implacable teoría, su teoría especulativa en el mejor sentido del término²⁵⁵.

Como hemos visto, el último Baudelaire es recibido por Adorno con entusiasmo. “Sobre algunos temas en Baudelaire” tiene en cuenta sus críticas. No falta el momento interpretativo. Benjamin presenta una teoría crítica de la historia. Presenta las imágenes del poeta, imágenes yuxtapuestas del mundo moderno, como expresiones no intencionales de la verdad social. Benjamin ve el hombre de la multitud, la transformación de la percepción en la existencia urbana, el nerviosismo, la discontinuidad, el *shock*, el amor a última vista, la fragmentación de la realidad en los periódicos, los golpes de la máquina, la pasión del juego, la repetición y el azar, el *ennui* y el *spleen*, los golpes en la memoria involuntaria y la pérdida del aura como síntomas de la desintegración de la experiencia.

Pese a las diferencias, hay conformidad en sus fundamentos filosóficos. Adorno y Benjamin convergen en la crítica a la idea de historia como progreso. Resaltan la naturalización del proceso histórico, el lado estático de la historia, el poder mítico, los orígenes históricos olvidados. Ambos interpretan lo histórico como naturaleza que se desmorona. Materialidad, transitoriedad. El horror que siente Hamlet frente a un cráneo vacío. Calavera que confunde el pensamiento. Tanto para Adorno como para Benjamin, el curso objetivo de la historia no representa el progreso, sino una sucesión de catástrofes, un marcha triunfal que oculta injusticias, persecuciones. Ambos reclaman una historia de los vencidos. Para ambos, el pasado se transforma, gana sentido en el presente. La situación objetiva es el punto de referencia. La verdad no es estática, sino historia.

Benjamin muestra el pasado como reaparición fatídica de lo mismo bajo la apariencia de lo nuevo. En lo nuevo, encuentra un aspecto auténticamente antiguo. El terror mítico permanece. Vida sin esperanza, estancada. Una eternidad sin tiempo, cerrada en sí misma, que se pierde en el firmamento. Tiempo del reloj, de la imposición del valor del cambio, mecánico, abstracto.

Adorno muestra la historia del dominio, repetición del modelo arcaico de dominación, violencia sobre la naturaleza, violencia sobre los hombres. Venganza de la naturaleza dominada, de la naturaleza olvidada. Un progreso reducido al avance de la técnica, a los efectos desordenados de las finanzas. Sólo puede haber progreso

²⁵⁵ Carta de Adorno a Benjamin (noviembre de 1938) (*ibid.*, pp. 272-273).

con el fin de la dominación. Progreso real, al servicio de los hombres. Progreso: lo que aún no ha empezado.

Adorno y Benjamin insisten en lo mutilado, recuerdan el pasado que ha quedado por cumplir. Ambos ven las ruinas antes del desmoronamiento. Ambos pasan a la historia el cepillo a contrapelo. Defienden una interrupción del tiempo cronológico y vacío. Nada decisivo cambia, pero todo puede cambiar. La puerta estrecha está aquí (Gide). Adorno y Benjamin defiende una transformación radical. Una transformación capaz de romper con el orden dominante, de parar el mecanismo que reproduce el odio. Ambos luchan contra el espíritu dominante de su época. Se trata de despertar del sueño en que la sociedad se halla prisionera, de quebrar el círculo mágico, de romper el poder de los mitos del presente. Se trata no de acelerar el progreso, sino romper el *continuum* de la historia. Romper los relojes. Romper la repetición infernal. Tirar el freno de emergencia.

III. Ilustración y mito

Adorno interpreta la Odisea como expresión de lo moderno, la historia más reciente como naturaleza violentada, barbarie arcaica. Interpreta lo moderno como configuración racional de la invariabilidad mítica. Lo que pretende suplantar el mito contribuye para repetirlo.

Adorno y Benjamin tratan de romper el hechizo, muestran la segunda naturaleza en descomposición. Muestran un mundo de cosas perdidas para los hombres. Naturaleza que endurece como histórica, naturaleza petrificada.

Adorno no es un nostálgico, no pretende volver a una época prehistórica de plenitud y armonía, al temor de la trama oculta de la naturaleza. Para él, la Ilustración sólo podrá llevarse a término y sobrepasarse en su propio medio. Sólo como resultado de la Ilustración se puede pensar la “emancipación”, la “felicidad”. El camino de regreso a lo arcaico queda cortado, es un camino ilusorio.

Para Adorno y Horkheimer, la dialéctica histórica de la razón tiene su origen en la negación del mito. Mito que pone en marcha el proceso de Ilustración. La Ilustración radicaliza el temor mítico²⁵⁶. La tendencia a la autodestrucción pertenece a la racionalidad desde el principio. Con el progresivo dominio de la naturaleza, la civilización refuerza su contrario. No alcanza lo verdaderamente humano. Se funde de nuevo en la barbarie. El núcleo de la irracionalidad mítica prolifera. Los hombres aprendieron de la naturaleza, pero para servirse de ella, para dominarla. Nada más parece contar, el dominio ha llegado a un nivel inimaginable.

La razón atenuó el sobresalto, pero se olvidó de la naturaleza. La lucha acabó en ceguera, autoconservación, dominio de la naturaleza interior y exterior, manipulación del mundo interno y externo. La negación de la naturaleza en el hombre acabó en dominio de los hombres por los hombres. Los hombres no se han liberado del miedo. El dominio ha vuelto imposible la satisfacción de sus necesidades, se vuelve contra los hombres, los convierte en cosas manipulables.

Una razón rígidamente orientada, instrumental, conduce al conformismo. Razón como medio auxiliar del aparato económico, inseparable del principio del cambio. Una parodia de la utopía. Razón enemiga de la diferencia. Razón que se dobla ante la utilidad, la eficacia, el positivismo. El ciego pragmatismo todo convierte en

²⁵⁶ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 56.

figuras numéricas, ciudades, individuos, florestas, obras de arte. Fusión entre los negocios y la política. Cruce entre la invariabilidad y la novedad: olvido²⁵⁷. Sólo cuentan las grandes tendencias, las grandes excusas, la gran publicidad, la igualdad represiva. El mecanismo de la industria forja un sujeto endurecido, margina, paraliza. Las cosas se ven reducidas a su equivalente abstracto. La industria excluye lo que carece de valor de mercado. Los fines devienen una ilusión. Lo que resiste es registrado en su diferencia e integrado. La industria no deja nada intacto, todo se vuelve igual, una falsa proyección.

La sociedad de la superabundancia es también la sociedad de la insuficiencia. Conocimiento útil, pero también de la difusión de la “ignorancia útil”²⁵⁸. Sociedad que condena los hombres a la soledad, que los derrumba. Condena al olvido la herencia mimética, mecaniza el placer y lo convierte en objeto de manipulación. Impone a los hombres un carácter rígido, el autodomínio. Deben adaptarse a la vida dura, al orden que los deforma. Sociedad que hace que los hombres se olviden de sí mismos y de los demás. Ciegos ante el dolor, se convierten en instrumentos pasivos.

La creciente alienación frente a la naturaleza recae en estado de mera naturaleza. *Dialéctica de la Ilustración* muestra el antisemitismo no como una manifestación aislada, sino como un fenómeno que tiene su origen en las condiciones objetivas. El antisemitismo es inseparable de una estructura social que vuelve los hombres meros apéndices, que promueve el anti-intelectualismo, que propaga la confusión, la ignorancia. Estructura social que refleja lo no mediatizado, que da primacía a los intereses económicos. Repetición ciega que perpetúa lo existente. Sumisión a la autoridad. Incapacidad para experimentar lo no idéntico. Irracionalidad en la relación con el cuerpo. El cuerpo tan deseado como prohibido. Relación amor-odio. El cuerpo como objeto de atracción y repugnancia, como cosa inferior. El cuerpo convertido en objeto de burla. La conmoción es vista como algo mezquino. Los movimientos interiores molestan. La mímica indisciplinada delata un miedo antiguo. Se aspira, secretamente, a los rasgos prohibidos por el dominio y lo más familiar pasa a ser el enemigo²⁵⁹. Se sufoca lo que el dominio margina, los deseos socialmente no aceptados. Trazos miméticos marcados por el tabú. Mimesis

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 275.

²⁵⁸ H. D. Thoreau, *Wild apples and other natural history essays*, Georgia, University of Georgia Press, 2002, p. 85.

²⁵⁹ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 231.

reprimida, sofocada, saboreada malignamente. Neutralización del impulso prohibido e identificación incondicional con aquello que lo prohíbe. La furia es la respuesta a lo que debería permanecer en el olvido y se manifiesta. Los impulsos que el sujeto no deja pasar como suyos son atribuidos al objeto, a la víctima. El odio conduce a la unión con el objeto, a la identificación en la destrucción. La civilización, la victoria de la sociedad sobre la naturaleza, transforma todo en mera naturaleza, con la pérdida de la memoria conciliadora recae en la mitología. Se impone la norma de los poderosos, la violencia de los hombres ciegos. Hombres privados de subjetividad, hombres que obedecen a esquemas rígidos, que niegan la felicidad sensual, que no toleran distensiones. Hombres dominados por reacciones absurdas, por la ausencia de reflexión crítica. Imitación de lo petrificado: “La vida paga el precio de la supervivencia asimilándose a lo que está muerto”²⁶⁰. Sumisión aceptada como un destino ciego, adaptación a la injusticia. Un odio sin fin. Violencia sobre los más indefensos.

Adorno mantiene el tabú sobre el concepto de vida justa. Critica la utopía abstracta. Su pensamiento es negativo. Adorno insiste en la imposibilidad de una vida justa montada sobre lo falso²⁶¹. En el complejo universal de la culpa, sólo rechazando una contrafigura puede la filosofía representar un momento crítico, utópico. La realidad justa sólo puede surgir de las ruinas del presente: entre las ruinas, la esperanza, vestigios, trazos fugaces de un nuevo futuro. Huellas de un progreso histórico que no es simple mito. Promesa de una ausencia de violencia, del fin de la dominación. Memoria, lo cualitativamente nuevo. Un futuro distinto que, sin embargo, no está garantizado.

En una sociedad que legitima la violencia sobre la naturaleza, predomina un pensamiento instrumental, triunfante, un pensamiento en competición con la máquina que él propio ha creado, un pensamiento que deduce a partir de principios, que rechaza la contradicción, que impone el principio de la identidad. A este pensamiento, Adorno responde con un pensamiento negativo, un pensamiento de la no identidad.

Un pensamiento en su afinidad con la metafísica en tiempos no metafísicos. Un pensamiento materialista. Un camino para un materialismo que difiere del dogma. Materialismo que garantiza una afinidad con la metafísica, que asume, con todo su

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 225.

²⁶¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 37.

peso, lo que la muerte elimina²⁶², lo que cae fuera del espíritu, “las experiencias del cadáver, de la descomposición, de lo animal”²⁶³. Una relación contraria a la disposición de la civilización para reprimir la muerte, que instala crematorios, cementerios en forma de bosques para absorberla, para integrarla en el complejo social²⁶⁴. Un pensamiento que muestra la muerte como algo bajo y repulsivo, “ruina de la naturaleza” a la que los hombres están sometidos²⁶⁵. Adorno recuerda una experiencia de la infancia. Vio pasar el carro del desollador cargado de perros muertos. Las preguntas surgieron instantáneamente: “¿Qué es esto?, ¿qué sabemos nosotros en realidad?, ¿somos esto nosotros mismos?”²⁶⁶. Una metafísica que pretenda ser algo más que afirmación de algo supremo, dice Adorno, se relaciona con estas preguntas pueriles de niño, no puede olvidar estas experiencias. No recorta con la abstracción²⁶⁷.

El materialismo sería la filosofía que asimila la conciencia íntegra y no sublimada de la muerte; una filosofía que extendiese una prohibición sobre la esperanza, y que quizá en esa prohibición contemplase el último refugio de la esperanza²⁶⁸.

En la dialéctica negativa, no desaparece la esperanza de que a partir de la conciencia consecuente de la no identidad²⁶⁹ pueda salir algo liberador. El sufrimiento y una necesidad de felicidad radicada en lo sensible rechazan que los colores del mundo sean aniquilados²⁷⁰. Adorno no olvida el sufrimiento humano. Dialéctica negativa significa intransigencia frente a toda cosificación²⁷¹. Una lucha contra el olvido. Se trata de penetrar y comprender los objetos endurecidos, rescatar la posibilidad que trasluce en cada uno. Dialéctica negativa es un intento de ver las

²⁶² T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1977, p. 134.

²⁶³ *Idem*.

²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 133-134.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁶⁷ *Idem*.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁹ T. W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 13.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 402.

²⁷¹ T. W. Adorno, “Crítica de la cultura y sociedad”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 22.

cosas como surgen desde el punto de vista de la redención²⁷². Dialéctica negativa no tiene otra luz que la luz débil que brilla sobre el mundo a partir de la redención²⁷³.

Adorno no descuida el momento somático. Su pensamiento no se desprende de las experiencias corporales, del recuerdo. No se desprende de su carácter material. Es movimiento a través del material. Trata de expresar lo que la experiencia soporta. “Lo oprimido se expresa con más fuerza en el dolor que en el placer”²⁷⁴.

Adorno habla del progreso desde la honda a la bomba atómica: “No hay historia universal que guíe desde el salvaje al humanitario, pero si de la honda a la superbomba”²⁷⁵. Pero, para Adorno, incluso en tiempo de bombas atómicas, aún es posible apuntar hacia una desarticulación de la violencia. La tendencia que dice que hasta ahora no ha habido progreso, y que no lo habrá en el futuro, no hace más que pregonar el retorno de lo siempre igual²⁷⁶.

Para Adorno, los estragos del progreso se reparan con las fuerzas del progreso, con una ilustración capaz de pensar su momento regresivo, que recuerde a los hombres su propia naturaleza. Una ilustración donde los hombres no tienen que renunciar a su diferencia. Una ilustración que no prolongue la destrucción o, en palabras de Benjamin, que detenga el tren que sigue el camino hacia la catástrofe.

El pensamiento de Adorno no oculta la caducidad de la naturaleza, la fragilidad de los hombres, no olvida el origen, la naturaleza, no olvida lo animal, un cuerpo que siente, cuerpo entendido como un fragmento de naturaleza. El pensamiento de Adorno no olvida la muerte. Procura expresar las necesidades de los hombres de carne y hueso. Materia sensible, viviente, frágil, materia que con la muerte se desintegra. Real es la materia en la cual nos desintegramos.

Para Adorno, la lucha contra la barbarie exige del pensamiento un esfuerzo desesperado. Se trata de mostrar los mecanismos que han vuelto los hombres capaces de cometer tantas atrocidades. Le cabe a la filosofía impedir que se repitan

²⁷² T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 250.

²⁷³ *Idem*.

²⁷⁴ T. W. Adorno, *Terminología Filosófica*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1977, p. 133.

²⁷⁵ T. W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 318.

²⁷⁶ T. W. Adorno, “Progreso”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993, p. 38.

los horrores inauditos de los campos de muerte. He aquí el nuevo imperativo categórico: “que Auschwitz no se repita”²⁷⁷.

El de Adorno es un pensamiento negativo que denuncia la injusticia del presente y no olvida la del pasado. Un pensamiento firme contra lo poderoso, un pensamiento cuya bondad aflora en su firmeza. Como las obras de arte más radicales, de Bacon o Beckett, el pensamiento negativo parece lejos de los hombres pero presenta lo que los une. El materialismo sin imágenes de Adorno mantiene la esperanza utópica, esperanza que sólo puede alimentarse donde no hay esperanza. Un pensamiento que se dirige a un testigo imaginario. Un pensamiento que lucha contra el olvido para que los hombres no vuelvan a claudicar.

²⁷⁷ “La educación después de Auschwitz”, *ibid.*, p. 80.

IV. Imágenes sin imágenes

1. Obra de arte y concepto

La estética de Adorno no agrega un concepto fijo, no instaura desde arriba sino que se sumerge en las propias obras de arte. Adorno ordena los conceptos de modo a que hagan justicia a la obra, sin secuestrar su contenido. La experiencia estética y el concepto convergen en el contenido de verdad de la obra, verdad que no está disponible de modo inmediato, verdad que la estética no posee de una vez por todas, verdad frágil.

Arte y filosofía designan para Adorno dos esferas en las que el espíritu logra irrumpir a través de la costra de la cosificación. Adorno las entiende como actividades separadas. Separación producida históricamente, ambas verdaderas en su especificidad, en su diferencia. Para Adorno, las obras de arte no juzgan como los discursos, sino que presentan un conocimiento diferente. Mediación de momentos, adecuación entre la forma y el contenido, entre la forma y su otro, las obras de arte hablan articuladamente, pero su lenguaje no es conceptual. Sin lo que las diferencia del concepto, las obras de arte se revelarían impotentes. Las obras son críticas sin necesitar hacer un discurso filosófico. Cuando pinta un buen cuadro, el artista no escribe un pensamiento²⁷⁸. Las obras de arte no tienen que desarrollar argumentos racionales, emitir juicios sería salir de su dominio. Su lógica es distinta de la lógica de los conceptos, la sociedad se reconoce en ellas sin conceptos. Las obras de arte siguen un camino distinto, no un método filosófico, para llegar a las cosas del mundo.

Es por una especie de fuerza instintiva que *Macbeth* es, a su manera, una filosofía. El fondo de una tal obra, como el fondo de la propia vida, de la cual es imagen, incluso para el espíritu que lo aclara cada vez más, permanece sin duda oscuro²⁷⁹.

²⁷⁸ Véase Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, Tome Premier 1823-1850, París, Librairie Plon, 1893.

²⁷⁹ « (...) c'est par une sorte de puissance instinctive que *Macbeth* est, à sa manière, une philosophie. Le fond d'une telle œuvre, comme le fond même de la vie, dont elle est image, même pour l'esprit qui l'éclaircit de plus en plus, reste sans doute obscur » Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1999, p. 95.

Para Adorno, las obras de arte tienen algo en común con los conceptos cuando convocan lo fugaz para la duración, no cuando siguen una lógica discursiva. Las obras de arte defraudan los criterios del pensamiento discursivo, no se dejan absorber o determinar. Su “como si” desafía el pensamiento discursivo²⁸⁰.

Para Adorno, las obras de arte esperan impacientemente una interpretación, apelan a lo discursivo. Simultáneamente, protestan contra la pretensión de totalidad de los discursos, contra la univocidad del conocimiento discursivo, muestran lo que se encuentra bloqueado por sus categorías.

Conocimiento discursivo y no discursivo, cada uno con sus figuras refractadas de la verdad. En la obra de arte, la verdad aparece en su forma sensible. La obra no puede decir la verdad que hace aparecer. La verdad se muestra fugaz. Figura concreta, no se deja agarrar, no se agota en el juicio discursivo.

Explosión súbita del proceso histórico sedimentado, iluminación repentina, las obras de arte necesitan de la filosofía, apelan a la mediación, al trabajo del concepto, pero, en nombre de la verdad, resisten a los conceptos. Traducir a conceptos lo que en las obras de arte resiste a los conceptos parece una traición a su causa. Las obras de arte, incluso cuando emplean conceptos, carecen de concepto. En ellas, los conceptos sufren una metamorfosis, adquieren nuevas cualidades. En el interior de una obra de arte todo se modifica.

Para Adorno, las obras de arte siguen una lógica semejante a la de los sueños, viven como un monólogo interior, son como jeroglíficos, como un puzle que se deshace. Próximas y longincuas. Claras y enigmáticas. Las obras de arte “específicamente se parecen al enigma en lo que ellas ocultan (como la carta de Poe) aparece y se oculta mediante su aparición”²⁸¹.

Las obras traen consigo un momento de ceguera. Necesitan de la mediación filosófica. Sólo en común podrán abarcar una verdad que no pueden decir: “El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee pero como algo inconmensurable a él”²⁸². Al conocimiento discursivo la verdad se le escurre entre los dedos, lo deja atrás; la obra de arte la atrapa al vuelo, pero luego se desvanece.

²⁸⁰ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 184.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 166.

²⁸² *Ibid.*, p. 172.

Para Adorno, el arte y la filosofía se remiten mutuamente como dos mitades del conocimiento verdadero. Sólo juntas pueden abarcar la verdad que no pueden decir, la verdad que no se deja aprehender.

2. El progreso en el arte

Las obras de arte nos arrancan de nuestras convicciones, provocan una sacudida perturbadora. Nos dicen: el tiempo pasa. Muestran lo poco que sabíamos de nosotros mismos. Nos hacen despertar. Pasamos a ver las cosas de otro modo, a cruzar la calle de otro modo. Las obras de arte nos presentan lo que aún no ha sido destruido, nos presentan *a descent into the Maelström*, los sentimientos más sencillos y puros, los más negros, nos presentan lo que el mundo tiene de más precioso, pero también lo más repulsivo, incendios, masacres, destrucciones. Las obras de arte despiertan el deseo de olvidar y una consciencia que lucha contra el olvido. Nos enseñan un monstruo medio hombre medio ángel, suspendido entre las ruinas. Las obras de arte, artificiosas, dicen la verdad. Son inflexibles, de nada sirve contradecirlas.

Las obras de arte imitan la dinámica de lo que les es exterior, pero no son copias. Aspiran a lo nuevo. Las obras de arte nos dicen lo que somos y nos seducen con lo que podríamos ser. Tensión entre el deseo y lo existente. Trazos de una felicidad que no llega, que nos escapa.

La fe imperturbable en el progreso del arte es difícil de aceptar. La historia de arte es contradictoria, no un avance continuo, lineal. En cada paso adelante siempre hay olvidos, cosas que se pierden. Las obras más recientes no tienen porque ser mejores o más verdaderas que las antiguas. Difícilmente se puede decir que una obra es más avanzada que otra. La historia del arte no es una carrera de estafetas, no se trata de ir subiendo los peldaños de una escalera sin fin, no se trata de una transición mecánica, del pasaje del conocimiento de una obra para otra. No se trata de un conocimiento cumulativo²⁸³. Cada obra inaugura un espacio para lo inesperado, lo que presenta es único, irrepetible.

²⁸³ Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, pp. 114-115.

Las obras de arte caminan entre la ciencia y la filosofía. Una cosa es el arte, otra la ciencia. Los medios y la ejecución pueden cambiar pero, como recuerda Thoreau, “el poeta, hoy, a pesar de todos los descubrimientos de la ciencia, y del saber acumulado de la humanidad, no goza de ninguna ventaja sobre Homero”²⁸⁴. ¿El desarrollo de la perspectiva hizo de la pintura del renacimiento superior a la llamada pintura primitiva? ¿La obra de Thomas Mann es mejor que la de Shakespeare? ¿Proust es más profundo que Balzac? ¿La pintura de Picasso es mejor que la de Cézanne?²⁸⁵ Lo cualitativo no es cronológico. Lo nuevo no es cronológico.

Cada obra de arte se presenta como si sólo ella existiera, muestra las cosas de un modo distinto, intenta donde todas las demás fracasaron. Y, aunque encontremos en ella el eco de otras obras, lo que cada obra de arte revela es siempre fruto de una especie de rechazo continuado²⁸⁶. Una obra de arte se rebela contra todas las demás, no acepta comparaciones: “Una obra de arte es la enemiga mortal de otra”²⁸⁷. Cada una reclama para sí el momento único en que la belleza se manifiesta. Una obra de arte no admite la parcelación de la belleza.

Las obras de arte dan que pensar, despiertan sentimientos profundos, arrebatan y en eso se parecen. Pero todas son distintas, distintas cuando dejan atrás los medios técnicos, cuando se niegan a sí mismas, distintas por lo que manifiestan y no somos capaces de describir, por el enigma que cada una presenta, por la fuerza que las destruye y las salva²⁸⁸, por la llama que surge del material que se quema: belleza inseparable de lo que muere.

²⁸⁴ “The poet today, notwithstanding all the discoveries of science, and the accumulated learning of mankind, enjoys no advantage over Homer” H. D. Thoreau, *Wild apples and other natural history essays*, Georgia, University of Georgia Press, 2002, p. 80.

²⁸⁵ Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, pp. 114-115.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁷ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 55.

²⁸⁸ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 73.

3. Lo que no ha sido hecho (belleza, fealdad)

El éxito de una obra de arte va más allá de las intenciones del artista. Hecha por el artista, la obra presenta lo que no ha sido hecho. Se aferra a la idea de reconciliación con la naturaleza. Da un paso más allá de sí misma. Es fiel a lo que se pierde, a lo que no se puede reconstruir. Es apariencia de lo verdaderamente pacífico: “lo bello en el arte es apariencia de lo pacífico real”²⁸⁹.

Las obras de arte conocen el corazón de los hombres, lo que en ellas parece fantasía pura llega del mundo: monstruos horribles, formaciones aberrantes del miedo, del deseo, de los remordimientos²⁹⁰. La belleza de las obras de arte se hace de luz y sombras, del contraste, “la belleza del día y del verano se destaca por los horrores de la noche y del invierno”²⁹¹. Belleza cruel. Provocación imposible.

Las obras de arte son apariencia de vida. Verdad y belleza inseparables de la apariencia. Las obras de arte cometen una injusticia con lo existente y sólo así le hacen justicia. Se diferencian en cuanto apariencia.

Las obras de arte son “un delito a bajo precio”²⁹². Hechizan y decepcionan. Afirman y deniegan la felicidad. Nos engañan para nuestro propio bien. Las obras de arte sólo momentáneamente consiguen erguir el velo de la fealdad y de la insignificancia²⁹³. Cuando pensábamos que la habíamos aprehendido, la belleza desaparece. Sentimos la desilusión, como si despertáramos en pleno sueño de un sueño intenso.

Las obras de arte se sienten culpadas por su momento de renuncia, por su engaño. Lo que florece sobre el horror no puede liberarse de la culpa. Las verdaderas obras de arte rompen la máscara de la miseria convertida en esteticismo.

²⁸⁹ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 340.

²⁹⁰ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 616.

²⁹¹ “The Beauty of day and that of summer is set off by the horrors of night and winter” Henry Fielding, *Tom Jones*, Londres, Penguin Books, 1994, p. 178.

²⁹² T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 110.

²⁹³ Marcel Proust, *O prazer da leitura*, Lisboa, Teorema, 1997, p. 37.

La pobreza pintada tiene tan buen aspecto como la abundancia pintada. Pero cuando deja de ser imagen e imaginación y se convierte en realidad y regla la pobreza es un pan amargo y la necesidad una nuez dura²⁹⁴.

Las obras de arte hacen suya la causa de lo olvidado. En ellas, lo suntuoso, los colores lujosos, no ahogan la miseria del mundo, los gemidos del que sufre²⁹⁵. Las verdaderas obras de arte renuncian al mundo que las ha creado. Rechazan el curso del mundo, pesada ley natural, ley inamovible. Pero necesitan alimento. Su belleza se intercala con lo histórico. Las obras de arte son manifestación de la historia sedimentada en sus materiales, historia desdoblada en verdad estética.

La belleza de una obra de arte implica la fealdad, la espiritualización del momento de lo feo, lo que ha quedado por cumplir, lo que resiste a la organización. Las obras de arte son bellas por lo que prometen y por lo que tienen de doloroso. Su belleza no se separa de lo opresivo, de lo destructivo. Su belleza brota de tierra seca, se manifiesta donde parece vencida.

La belleza de una obra de arte es dinámica. Unidad de lo diverso. Cifra de lo que todavía no existe, de lo posible. Instante fugaz.

Las obras de arte reconocen la violencia de aquello con lo que se miden. En ellas, la naturaleza se manifiesta como idea maltratada por la sociedad²⁹⁶. En ellas, lo no desfigurado brota de la deformidad. La socialización impone su malla, una red tan densa que difícilmente se puede hablar de su antítesis. El mundo administrado, la expansión de la técnica, la propagación del dominio del cambio, retrae el sujeto y coloniza la experiencia. Lo que se suele llamar belleza no es más que mutilación social²⁹⁷.

Las obras de arte se acercan de la belleza natural, no la imitan, no la simulan provocando una atmósfera. Cuanto mayor la coherencia formal, más las obras rechazan la atmósfera. Son alérgicas a los efectos aparentes, al vacío. El mundo administrado ha vuelto la contemplación de la naturaleza un privilegio. La explora comercialmente. La experiencia de la belleza natural tiene la huella del dolor, brota de la tensión entre lo destructivo y lo aún no destruido. Cuanto más intencionalmente

²⁹⁴ Theodor Fontane, *La adúltera*, Barcelona, Alba, 2001, p. 201.

²⁹⁵ Thomas Mann, "Gladius Dei", *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, 223.

²⁹⁶ T. W. Adorno, *Mahler- Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península, 1999, p. 153.

²⁹⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 93.

procuramos la belleza natural, más nos alejamos de ella. La belleza natural se reconoce involuntariamente. Las obras de arte salvan su imagen, protestan contra el dominio de lo general sobre lo particular, recobran la diferenciación oprimida. En las obras de arte, el espíritu deja de ser el viejo enemigo de la naturaleza. En ellas, la naturaleza se transforma de forma pacífica en cultura. Las obras de arte vuelven elocuente el mutismo de la naturaleza, trascienden la dominación. Su belleza surge de lo que se halla encubierto por el dominio del sujeto.

Si la belleza natural es efímera y no se deja copiar, una obra de arte que pretenda duplicarla, espejo mágico, la pierde. Para Adorno, las obras de arte hacen justicia a la belleza natural a través de la expresión, de la fuerza de la negatividad.

Las obras de arte son fruto de una elaboración racional, no una escrita primaria. Se acercan de la belleza natural a través de su organización interna, siguiendo la ley de su forma, negando lo que les es extrínseco. Las obras de arte son artificio, intentan lo que no tienen derecho a intentar, van más allá de sí mismas. Tienen algo de compulsivamente obligatorio, una pregunta que espera un esclarecimiento. Son historia detenida, sentido que no se deja objetivar como lenguaje significativo. Las obras de arte nos devuelven la mirada. El soplo que de ellas emana se acerca a la belleza natural. Verdad que se oculta en el instante de mayor proximidad. Belleza fugaz.

4. Lo sublime

Las altas montañas, dice Adorno, son elocuentes, no porque aplastan, no porque oprimen, sino como imagen de un espacio libre de amarras²⁹⁸. Imagen de una liberación en la que es posible participar. El sublime, que Kant había reservado a la naturaleza, entra en las obras de arte. Entra en las obras de arte modernas que se liberan del dominio del sujeto, que niegan el juego imperturbable, la positividad del concepto tradicional de sublime. Fuerza de reflexión, poder de los sentimientos, no una sensualidad abstracta, estas obras escapan al tema que la moda quiere imponer, hay algo en ellas que no se deja agarrar. Las obras de arte se vuelven sublimes por el espíritu, espíritu que resiste al dominio, espíritu que no olvida su carácter natural.

²⁹⁸ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 264.

Obras que no ocultan las contradicciones, un campo de fuerzas donde todo se transforma, apariencia de lo que no es aparente²⁹⁹.

5. Sobre el progreso

En un pequeño texto de 1929³⁰⁰, Valéry recuerda que antes los artistas no amaban lo que llamamos progreso. Condenaban el saber técnico, las operaciones destructivas de los ingenieros sobre los paisajes, la tiranía de la mecánica, la simplificación de los humanos como consecuencia de la complejidad de los organismos colectivos³⁰¹. Los artistas se indignaban con los efectos de una modernidad que se empezaba a esbozar. Los románticos fácilmente ignoraban las ciencias, huían de lo químico hacia la alquimia. Procuraban asilo en la Edad Media, se sentían a gusto en la leyenda, en lo fantástico, en los antípodas de la física. En las emociones, en la pasión, se preservaban de la existencia organizada³⁰².

Entonces surge Poe y asume la contradicción. Poe, uno de los primeros a denunciar la superstición de lo moderno, introdujo en la producción literaria el mismo espíritu de análisis, de construcción, el cálculo que él mismo deploraba en los negocios y en el crimen³⁰³. La maldición del progreso responde a la fe en el progreso. Nuevos potenciales de emancipación, nuevos potenciales de destrucción.

En la primera mitad del siglo XIX, dice Valéry, el artista descubre su opuesto, *le bourgeois*³⁰⁴. El burgués, figura simétrica del romántico. Figura contradictoria, dependiente de la rutina y entusiasta del progreso, se apega a la realidad existente y tiene fe en una mejora de las condiciones de vida³⁰⁵. El artista se reserva el dominio del sueño.

Lo maravilloso y lo positivo forman una alianza. Se conjuran para lanzar nuestra existencia en una transformación sin precedentes. Los hombres se

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 179.

³⁰⁰ "Propos sur le progrès" Paul Valéry, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, pp. 1022-1027.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 1023.

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 1022.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 1023.

³⁰⁵ *Idem.*

acostumbran a considerar todo conocimiento transitorio. La vida tiene cada vez más en cuenta lo inesperado. Todo es provisorio, nuevo. La ciudad promete nuevas sensaciones. La técnica engendra nuevos sueños, promete experiencias dichosas, felices. El saber común, la historia de una vida, que antes daba fuerza a los juicios, ha perdido su peso, es sustituido por la objetividad, por los registros controlados e interpretados por un pequeño número de especialistas. Casi todos los sueños de la humanidad, el vuelo, el sumergir, la aparición de las cosas ausentes, la palabra fija, transportable, separada de su época y de su fuente, de su origen, incluso muchas extrañezas soñadas, surgen ahora de los especialistas, del nuevo aparato social: lo fabuloso se halla en el comercio. La ciencia y el capital fabrican “máquinas maravillas”, máquinas que hacen soñar miles de individuos. El artista no ha tomado parte en esta producción de prodigios, el arte siente la crisis. El burgués ha invertido sus fondos en los fantasmas y especula sobre la ruina del sentido común³⁰⁶.

Louis XIV, dice Valéry, en su fiesta de poder, no llegó a poseer ni la centésima parte del poder sobre la naturaleza, ni los medios de divertimento que hoy dispone el hombre, para no hablar de los medios para dominar, intimidar, sorprender, para recibir las imágenes de lugares remotos³⁰⁷. Hoy en día, dice Valéry, un hombre suficientemente afortunado puede volar hacia donde quiera, cruzar el mundo, dormir cada noche en un palacio distinto, transformarse a cada instante. No hay que tener envidia del gran monarca, pues su cuerpo es menos dichoso, sufre, se retuerce, gime, sin la esperanza de la paz que la química proporciona a cualquiera de los hombres modernos afligidos, mejor provistos que el hombre más poderoso de Europa hace doscientos y cincuenta años³⁰⁸.

La transformación moderna altera lo que subsiste de los viejos hábitos, articula de otro modo las necesidades y modos de vida. En poco tiempo, dice Valéry, la historia les ofrecerá a los hombres relatos extraños, casi incomprensibles. Nada del pasado sobrevivirá en su presente, todo lo que no sea puramente fisiológico en el hombre cambiará³⁰⁹. Nuestros hábitos, nuestra política, nuestras guerras y nuestras artes están ahora sometidas al régimen de las sustituciones rápidas. Cada vez más dependientes de las ciencias positivas y, por lo tanto, cada vez menos dependientes

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 1024.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 1024-1025.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 1025.

de lo que fueran. El hecho nuevo tiende a tomar la importancia que había tenido el hecho histórico, la tradición.

Olvidando la estética y la política, dice Valéry, el progreso parece reducirse a un rápido crecimiento del poder mecánico, atestiguado por lo que los motores consumen cada día, por el agotamiento de las reservas en el mundo. Una calle de París estremece, trepida, trabaja como una fábrica³¹⁰. La noche es una fiesta de fuego, tesoros de luz expresando su extraordinario poder de disipación. Valéry se pregunta si el despilfarro no habrá devenido una necesidad pública permanente³¹¹. Considerando nuestro estado de civilización, ¿no habrá sido la gran guerra una consecuencia funesta, pero directa e inevitable, del desarrollo de los medios técnicos? Una guerra a la escala de nuestros recursos y de nuestras industrias del tiempo de paz. Tan diferente por sus proporciones de las guerras anteriores, como si lo hubieran exigido nuestros instrumentos de acción, nuestros recursos materiales, nuestra sobreabundancia.

Entre tantos progresos conseguidos, no hay ninguno más sorprendente, dice Valéry, que el que ha hecho la luz³¹². Hace pocos años, la luz no era más que un acontecimiento visual. Ella podía ser o no ser, se extendía en el espacio donde encontraba una materia que la modificaba. Surge ahora, dice Valéry, transformada en el primer enigma del mundo. Su rapidez, el estudio de su resplandor, arruina las ideas que teníamos del espacio vacío y del tiempo puro. Esta misma luz que es símbolo de un conocimiento pleno se halla envuelta en una materia de escándalo intelectual. Está comprometida con la materia, su cómplice, con un proceso que procura las unidades en los grandes números, el análisis en la síntesis. Luz comprometida con la ciencia, con la técnica, con la industria y sus mercancías, con un aparato social productor de imágenes, fantasmagorías.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1026.

³¹¹ *Idem.*

³¹² *Ibid.*, p. 1027.

6. Lo moderno

La modernidad no ha dejado ninguna herencia intacta. Las obras de arte son arrastradas por la fuerza del remolino³¹³.

Las obras de arte modernas han roto deliberadamente las convenciones, han hecho explotar los estilos, han quebrado la fachada del arte tradicional. Han radicalizado sus exigencias. Con ellas, la tradición pasa al presente vivo. Estas obras llevan en sí mismas la crítica, sin que la política apenas aparezca, como en Meryon y el aguafuerte de la morgue, como la poderosa escrita de Poe, comprensión y condenación de lo moderno³¹⁴. Poe,

el demonio de la lucidez, el genio del análisis, y el inventor de las combinaciones más nuevas, más seductoras (...) el ingeniero literario que profundiza y emplea todos los recursos del arte³¹⁵.

Baudelaire descubre las promesas del arte de Poe, que transforman su talento, que marcan su destino como poeta³¹⁶. La poesía de Baudelaire se impone como propia de la modernidad³¹⁷. Baudelaire que escribe en el prefacio a *Les fleurs du mal*: “Los poetas ilustres han compartido desde hace mucho las provincias más floridas del dominio poético. Voy a hacer algo diferente”³¹⁸. Baudelaire es sagaz, escéptico, su poesía es fruto de una observación precisa, del deseo de una sustancia más sólida y de una forma más pura³¹⁹. Poesía solemne y amarga, gesticulante, de una belleza atroz, moderna. “No se trata de reanimar lo que estaba bien muerto, sino quizás de

³¹³ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 237.

³¹⁴ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 607.

³¹⁵ « Le démon de la lucidité, le génie de analyse, et l’inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes (...) l’ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l’art » (*ibid.*, p. 599).

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 598.

³¹⁸ « Des poètes illustres s’étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique, etc. Je ferai donc autre chose...» (*ibid.*, p. 600).

³¹⁹ *Ibid.*, p. 601.

reencontrar por otras vías el espíritu que ya no estaba en ese cadáver”³²⁰. De golpe, sin transición, un nuevo goce, las delicias del instante, lo artificial, la lucidez en el sufrimiento verdadero³²¹. La muerte cercana: “*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!*”³²². Baudelaire emplea deliberadamente el cálculo y la seducción, la mecánica de los efectos. En él, las relaciones entre la obra y el lector se revelan como fundamento de la propia arte³²³. Su sinceridad es desconcertante: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”³²⁴.

7. Mito e Ilustración

Las obras modernas más radicales actúan poderosamente, brutalmente, sobre la sensibilidad. Obras sin pulimentos³²⁵, construcciones insólitas en el centro del progreso. Su momento de encantamiento es ilustrado, auto-reflexión de la razón. Crítica implícita de la *ratio* dominadora de la naturaleza. Una segunda reflexión, negación de la violencia de la propia racionalidad. Un protesto contra una sociedad y un sujeto endurecidos. Estas obras muestran los lazos entre lo moderno y el mito. Obras que se despojan de la literalidad del mito. En ellas, la fuerza del mito se vuelve desmistificación. Las obras modernas más radicales participan en el proceso que Max Weber llamó de desencantamiento del mundo. Viven de la tensión entre el desencantamiento y el encantamiento. Tensión que dita la ley de su movimiento, que decide sobre su calidad. Obras oscuras, cerradas, perturbadoras. Mutilaciones, sombras funestas, pesadillas, la tierra entregada a monstruos disformes, el mundo como prehistórico y actual.

Los tiempos modernos niegan la mudanza, sacrifican la experiencia a la disciplina, a la abstracción. Felicidad truncada. La técnica lanza su brazo inflexible. El

³²⁰ “Il ne s’agissait point de ranimer ce qui était bien mort, mais peut-être de retrouver par d’autres voies l’esprit que n’était plus dans ce cadavre » (*ibid.*, p. 605).

³²¹ Marcel Proust, *Écrits sur l’art*, París, Flammarion, 1999, p. 374.

³²² Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 2010, p. 446.

³²³ Paul Valéry, *Oeuvres – Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 606.

³²⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 2010, p. 40.

³²⁵ Marcel Proust, *Écrits sur l’art*, París, Flammarion, 1999, p. 351.

tumulto de las máquinas, la brutalidad de la guerra. La muerte cubriendo de cadáveres el campo de batalla.

En las obras de arte modernas la racionalidad emerge del polo opuesto. Consciencia avanzada, expresión de los antagonismos sociales, estas obras protestan contra el espíritu que sacrifica todo aquello que con él no se identifica. No ocultan el rostro primitivo del mundo. Hay en ellas algo de aquellas formas gigantescas surgidas de la antigua noche, formas que hacen estremecer a quien las ve. Estas obras necesitan de estas formas para no sucumbir al mito. En su “ascesis bárbara”, invierten la relación entre los medios y los fines, contrarían el progreso ciego de los medios. Choque entre la astucia y los poderes del mito, muestran la caducidad de lo firme, anticipan lo que está para llegar. Incorruptibles, en su interior todo se transforma. Sus imágenes fugaces presentan lo que se encuentra socialmente bloqueado.

“Un número infinito de figuras mitológicas se apresuran a entrar”, como dice Goethe respecto de su Noche de Valpurgis³²⁶. El artista se pone en guardia, sólo acepta aquellas que responden a la lógica interna, a la necesidad objetiva de la obra.

Las obras de arte modernas liberan la fuerza irracional del miedo. Monstruos misteriosos, bizarros, especies arcaicas que se revelan próximas, recuerdan la naturaleza oprimida, la naturaleza del hombre, la fragilidad. Obras que entrelazan lo demoníaco y lo ideal, que, de las regiones inferiores, hacen surgir un rastro vivo, inesperado. Obras que derrotan el mito con su propia imagen. Revelan un estado de cosas más allá del existente. Su ideal surge unido a la materialidad, a la fuerza de la negatividad. Sin ideal no hay obra, ideal que la une al pasado, memoria. Las obras de arte modernas más radicales desconfían de la esfera de la cultura, desconfían de sí mismas, luchan contra su propio olvido.

8. “Le Grand Macabre”

“Le Grand Macabre”, la única ópera compuesta por György Ligeti, mitad ópera mitad teatro, es una obra en la tradición del *Singspiel* (*Die Zauberflöte* y *Der Freischütz*), pero de mayor complejidad, una obra polifacética. Ligeti parte de la obra

³²⁶ « Un nombre infini de figures mythologiques se pressent pour y entrer » citado en Paul Valéry, *Oeuvres - Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 617.

de teatro “La balada del gran macabro”, escrita en 1934 por Michel de Ghelderode. “Finalmente”, dice Ligeti, “había encontrado una obra sobre el fin del mundo, una obra bizarra, demoníaca, cruel, pero también muy cómica, a la que quería conferir una dimensión adicional, la ambigüedad”³²⁷. Obra de contrastes, arriesgada. Sátira política, mezcla corrupción, miseria, vanidad, megalomanía y glotonería. Discursos absurdos. Lo grotesco se une con lo lírico, lo trágico se funde con lo cómico, lo atractivo con lo repulsivo. Varias voces. Una obra teatral, con su pompa absurda, que rompe con la falsa ilusión del palco. En su abordaje meticuloso, lleno de detalles precisos, Ligeti mezcla el lenguaje de la comedia, del cine y de las artes visuales. No olvida las pinturas de Breughel, sus cuadros “El país de Jauja”, “El triunfo de la muerte”. Al mismo tiempo, se inspira en los *comics*, en su capacidad de aislar fragmentos, de congelar momentos particulares de la acción. En las distintas escenas, el espectador parece vislumbrar instantáneas de la historia que se narra, es testigo de lo que se va construyendo. En la ópera de Ligeti, emerge la memoria de tiempos recientes y oscuros, la figura de Gepopo, jefe de la policía secreta, recuerda algo que Ligeti llegó a conocer, tanto en la Alemania nazi como en la Hungría comunista. En la ópera de Ligeti, se siente la turbulencia de los nuevos tiempos, los conflictos nucleares, el pacifismo, el cine de vanguardia. Ligeti no olvida Chaplin ni los hermanos Marx³²⁸, no olvida Beckett, Kafka. Una obra que emplea y se burla de las convenciones de la ópera, las desafía. Humor corrosivo y una aguda consciencia del crepúsculo. Vislumbrando la cercanía de la muerte, la llegada del día del juicio final, los personajes de “Le Grand Macabre” se comportan de forma cada vez más absurda, más extravagante. “Le Grand Macabre” es una comedia agria sobre el miedo a morir, una farsa, una obra desconcertante, con sus monstruos y no podemos decir si son o no reales. Fuerzas miméticas activas, aliadas a la experiencia. Yuxtaposición de lo antiguo y de lo moderno. La obra de Ligeti nos reconduce a viejos mitos, a un mundo confinado al dominio del mito. En ella, la fuerza del mito se vuelve contra el mito. Un espacio ilusorio que, como diría Adorno, se llena con la sustancia de las imágenes, imágenes que se desmoronan.

³²⁷ “At last I had found a play about the end of the world, a bizarre, demoniacal, cruel and also very comic piece, to which I wanted to give an additional dimension, that of ambiguity” György Ligeti, *Ligeti in Conversation*, Londres, Ernst Eulenberg, 1983, p. 115.

³²⁸ *Ibid.*, p. 118.

La acción se desarrolla en la imaginaria Brueghelland, una evocación de Brueghel, del carácter grotesco de su obra, de su visión del horror, de su sátira a la humanidad. En el principado de Brueghelland reina la efervescencia, el bullicio, el desorden. Un estado corrupto, completamente arruinado. Los habitantes contemplan el desorden despojados de esperanza. El canto, la voz, se impone, rechaza el mundo gris, una época nublada.

Un cementerio en ruinas. Crece una vegetación lujuriente, Piet, el catador de vino, ligeramente achispado y de buen humor. “¡Oh, dorado Breughelland! Jamás conociste una preocupación, acoges a todas tus criaturas con deleite. ¡Oh, paraíso perdido! ¿Dónde estás?” Piet percibe una hermosa pareja enamorada, parece salida de un cuadro de Botticelli. Amanda y Amando buscan un lugar tranquilo para consumir su amor. Pero, un lugar tranquilo es cosa difícil de encontrar en Breughelland. Piet observa la pareja con concupiscencia. Se abre la tapa de una tumba. Aparece Nekrotzar, “Le Grand Macabre”. Una figura siniestra, fante brutal, grosero. Cara huesuda, cuencas con los ojos hundidos, mandíbula de mueca burlona. Piet no conoce el miedo, se burla de Nekrotzar “¡Tenga piedad, su flaqueza! ¡Tenga piedad, su fealdad!”. Nekrotzar, un demagogo, un pretencioso que se autoproclama la muerte, anuncia que destruirá el mundo con la ayuda de un cometa: “Aquí, esta misma noche, cuando suene la medianoche, verás un pálido caballo en el que cabalga la muerte, ¡y tras de ella todo el infierno! Todo sucumbirá al fuego, hierro y sangre. ¡Sólo quedarán polvo y cenizas!”. El coro repite, “¡mantente en guardia, estás en peligro, se acerca la destrucción, entérate bien, morirás!”.

Nekrotzar recluta a Piet como ayudante, le ordena que se apresure, que traiga de la tumba sus herramientas, guadaña, trompeta y capa. Tendrá mucho que hacer. Piet será su esclavo, deberá seguirlo, poco importa si está de acuerdo, deberá obedecerle incondicionalmente. Nekrotzar está seguro de su victoria. Mientras tanto, Amanda y Amando se retiran, ocupan la tumba dejada vacía por Nekrotzar. Nekrotzar parte hacia la capital del principado cabalgando sobre las espaldas de Piet. “¡Elévate, noche de triunfo! ¡Hacia la ciudad!” Nekrotzar sopla salvaje su trompeta. “¡El fin de los tiempos ha llegado! ¡El mundo toca a su fin!”.

Aposentos de Astradamors, el astrólogo de la corte. Tantos conocimientos acumulados, tantas ideas. Lugar extraño, observatorio, laboratorio y cocina. Telescopio, instrumentos de medición, instrumentos de cocina, cartas del cielo, ropa sucia, restos de comida, todo cubierto por telarañas. Mescalina mantiene Astradamors, su marido, bajo su dominio, lo persigue, tiraniza, lo agrede con un huso.

Astradamors cae por tierra. Mescalina le mete una horrible araña en la boca. Tal vez así pueda observar mejor las estrellas. Mescalina bebe vino tinto y cae en el sueño. Sueña que Venus le envía un marido más a su gusto. Con Venus, llega Nekrotzar montado en Piet. Astradamors reconoce Piet, su alegre compañero de taberna. Nekrotzar abraza brutalmente Mescalina. Le muerde como un vampiro. Mescalina emite un grito terrible y muere. Astradamors se emociona, celebra su libertad. Nekrotzar ordena a Piet y a Astradamors que remuevan el cuerpo. Llevan Mescalina para el sótano, idéntico a la tumba de la escena inicial. Parten los tres hacia el palacio del Príncipe.

Salón del trono del palacio del príncipe Go-Go, un príncipe glotón, pueril, indolente, tiranizado por dos ministros corruptos, el ministro blanco y el ministro negro. Enemigos, de partidos distintos, pero sin diferencias ideológicas, se insultan continuamente. Los asuntos de estado son gestionados en gran confusión. El príncipe nada tiene a decir. Los dos ministros se entregan a su lucha eterna. Amenazan dimitir. Se reconcilian para volver a empezar su disputa. Siempre ocupados. Vuelven la Constitución un papel en blanco. Exigen que el príncipe firme nuevos decretos para aumentar los impuestos.

El príncipe llena la boca de comida. La pila de comida y de bebida recuerda la pompa y el esplendor de otros tiempos. Detectives cómicos, fantasmáticos. Torturadores, verdugos. Gepopo, el jefe de la policía secreta llega apresurado, avisa al príncipe de la multitud en furia que se acerca. El pueblo muestra su cólera. La luz de un cometa, pálida y rojiza, cruza la sala. Desde el balcón, los ministros intentan tranquilizar la multitud con discursos apaciguadores. El pueblo exige la presencia del príncipe. El príncipe se dirige finalmente al pueblo, culpa los ministros, los aleja a golpes. El último mensaje codificado pone al príncipe en guardia. Avisa sobre la llegada de una amenazante y enigmática figura. Los ministros entran en pánico. El jefe de la policía huye aterrorizado. Pero quien surge es Astradamors, alegre, encantado por haberse desembarazado de su mujer. El príncipe Go-Go e Astradamors cantan y danzan juntos.

Se oye la alarma de una sirena. Luego, de otra. El príncipe se asusta, pide ayuda, implora como un niño. Astradamors lo esconde bajo la mesa del comedor. Llega Nekrotzar y su séquito. Figuras infernales. Grotescas. Músicos enmascarados. Parecen salidos de un cuadro de Breughel o Bosch. Nekrotzar, suntuoso, hace sonar la trompeta, ondula la guadaña, anuncia triunfante el inminente fin del mundo.

Un discurso confuso. Versos distorsionados de la revelación de Juan (Apocalipsis). En lo alto, detrás del público, el sonido de las trompetas celestiales. La charanga no para, se repite, de una extrema tontería. El pueblo asustado suplica a Nekrotzar “¡castigad a todos los demás, menos a mí, a mí no me mates!”.

Nekrotzar se entrega al pasatiempo preferido de los ciudadanos de Brueghelland, Piet le ofrece un vaso de vino tinto. En su obsesión megalómana, Nekrotzar cree estar bebiendo la sangre de sus víctimas. Sangre con la cual se fortifica para poder cumplir su “santa tarea”. Piet y Astradamors le llenan el vaso una y otra vez. Atrincherado bajo la mesa, el príncipe Go-Go también acepta un vaso. La escena se vuelve cada vez más mecánica. Los cuatro personajes apenas se aguantan en pie. Nekrotzar enumera los reyes, los presidentes, los tiranos, los imperios desaparecidos, su larga lista de ultrajes. Piet hace las presentaciones entre los dos soberanos. Zar Nekro, Zar Go-Go. Se reconcilian en la ebriedad.

De súbito, el brillo del cometa asustadoramente cercano. Una explosión. Nekrotzar pregunta donde está y qué hora es. Piet, con el tono indiferente de un locutor, le comunica que faltan algunos segundos para la media noche. “¡Ayudadme!. ¡Mi trompeta!” “¡Mi guadaña!” “¡Mi caballo!”. Sólo queda disponible el pequeño caballo de madera de Go-Go. Nekrotzar lo monta contrariado. Gestos excesivos. Un gran efecto. Nekrotzar anuncia que va a aplastar el mundo, pero se desequilibra. Borracho, cae del caballo.

El mismo cementerio del primer cuadro. Las mismas ruinas. Amanece. Niebla cerrada. Piet y Astradamors se creen muertos, piensan que están en el cielo. El príncipe Go-Go surge vacilante, tambaleando, se cree vivo pero teme estar rodeado de cadáveres. Súbitamente, surgen tres soldados gamberros, Ruffiack, Schobiack e Schabernack. Traen un carro con el botín robado. Paran y arrestan a Go-Go como civil. Amenazan matarlo. Go-Go suplica, llora en vano. “¡Somos vuestro príncipe Go-Go!”. Por entre los objetos robados y los escombros se yergue, alto y seco, Nekrotzar, despertando de su sueño ebrio. Reconoce el príncipe y ordena a los soldados que lo liberen. Los soldados se ponen en guardia. Nekrotzar se interroga si no habrá destruido el mundo completamente. Debilitado por la decepción y por el alcohol, quiere volver a la sepultura. ¿Dónde está mi tumba? Y de la tumba se yergue Mescalina. No está muerta. Se lanza sobre ellos en furia. Dos de los soldados impiden que clave el huso en Nekrotzar. El tercer soldado trae los dos ministros sujetados por una cuerda. Los ministros imploran de modo cobarde, en tono adulador, piedad, misericordia, sólo querían lo mejor para el pueblo, la felicidad del pueblo. Los

ministros y Mescalina se acusan mutuamente de todas las injusticias, de inventar impuestos astronómicos, de introducir la Inquisición, de conspirar contra el Príncipe. Una pelea general. Hasta que caen todos por tierra.

Mientras tanto, Piet y Astradamors se pasean. Siguen creyendo que están en el cielo. El príncipe los llama. Bienvenidos compañeros, les ofrece vino. Si tenemos sed es señal que estamos vivos. Así que vivos, grita Nekrotzar profundamente decepcionado, se creía fatal y se revela inofensivo, un borracho incapaz de cumplir con sus amenazas. ¡Miseria! Nekrotzar se dobla, empieza a encoger. Deviene una esfera y desaparece en el suelo sin dejar rastro.

La niebla se disipa. El sol se yergue lentamente. Reaparecen Amanda y Amando, salen de la tumba, ciegos con tanto brillo, deslumbrados. Nada saben del fin del mundo. “También para nosotros el mundo ha dejado de existir, tan extáticos estábamos” (¡El fin de los tiempos. Instante tan corto cuando llega el éxtasis del amor!). Excepto Nekrotzar, que ha desaparecido, todos cantan: “Dejad para otros el miedo al día del juicio. No temed la muerte, buena gente, ella llegará, pero no ahora. La hora llegará, sonará el toque de finados. Hasta entonces, ¡a vivir en la alegría!”. Todos danzan el pasacalle con medida y elegancia. El sol brillante da lugar a una luz pálida, sobrenatural. Empieza a nevar. Los copos cubren los personajes. Cae la tela. Todo se vuelve a confundir. Tras una luz viva, la noche.

9. Espiritualización

A la naturaleza, como escribe Delacroix en su diario³²⁹, le importa muy poco que el hombre tenga o no espíritu. El hombre aguzó la inteligencia, expandió sus ideas y el modo de exprimirlas. Pero la naturaleza olvidada exige sus derechos, invade, destruye, arranca de las manos del hombre sus obras primas. ¿Qué importan los milagros del arte al curso de las estaciones, al curso de los astros? Un terremoto, la lava de un volcán, la naturaleza hace justicia, ajusta sus cuentas. Los pájaros construirán sus nidos en las ruinas, las bestias sacarán los huesos de las tumbas entreabiertas. El propio hombre conspirará con los elementos para destruir sus bellas

³²⁹ Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, Tome Premier 1823-1850, París, Librairie Plon, 1893, p. 435.

obras³³⁰. El infortunio, la corrupción, llegan de la propia inteligencia. La civilización en lugar de libertar, oprime, sufoca. Del viento enfermizo no sopla nada de bueno, sino miedo, represión. Quien ha dado al hombre la inteligencia parece tener placer en punir con esa misma inteligencia.

Contra el creciente dominio de la naturaleza, un gesto inesperado, libertad no civilizada, obras que renuncian a la cultura para poder serle fiel³³¹. Obras que dan voz a lo que desliza entre las “mallas de la civilización”, que preservan la memoria de lo que a lo largo de la historia ha sido violentamente amputado. Obras solidarias con lo que se encuentra amenazado. Un arte que no perpetúa la separación entre sentimiento y razón, que preserva el comportamiento mimético, que protesta contra la reificación. Un arte que lleva la racionalidad más lejos, afinidad entre lo producido subjetivamente y su otro. Integración sin represión. Un arte que transforma lo existente en imagen. Obras que socavan el pseudo naturalismo de los mecanismos económicos, que no aceptan la oposición entre sujeto y objeto, que hacen justicia a lo particular. Obras que rechazan la violencia. Presienten en el elogio de la armonía el poder afirmativo, una complicidad con el mundo administrado, el primado de las intenciones. Pero preservan la armonía, resistiendo a la forma abstracta, rechazando la ordenación previa, el material crudo. Son un campo de fuerzas. La armonía surge de la tensión entre las partes, de la fuerza de la negatividad.

Adorno defiende una síntesis que preserva los impulsos divergentes. Síntesis que rompe las barreras sociales, que rechaza las convenciones. Síntesis que triunfa sobre lo caótico, que salta los límites de la forma. Para Adorno, las obras de arte modernas responden al carácter ilusorio y violento de la unidad tradicional. Su unidad se forma en una dialéctica turbulenta que acaba por devorar el concepto de sentido. Unidad que escapa al control del sujeto, al dominio de la naturaleza.

Para Adorno, las obras de arte necesitan momentos disonantes para que no caigan en el juego vacío. Momentos que eliminan el propio concepto de disonancia, que se disuelven en un equilibrio momentáneo, en un instante soberano³³².

Las obras de arte que Adorno defiende, verdaderamente modernas, nos dejan intrigados, nos transforman. Obras como las de Baudelaire, que se mueven entre el

³³⁰ *Ibid.*, p. 436.

³³¹ T. W. Adorno, “Museo Valéry Proust”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 162.

³³² T. W. Adorno, “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *ibid.*, p. 258.

spleen y el ideal. Obras que provocan una ruptura, algo que viene del pasado y algo que rompe con el pasado. Obras cuya espiritualización acerca lo que el dominio aleja, lo que el dominio condena al ostracismo, experiencias que de otro modo se apagarían. Las obras de arte verdaderamente modernas rescatan la imagen de lo bello como único y diverso. Su espiritualización no se aprehende de modo abstracto, escapa a la intencionalidad del artista, a las ideas que las obras proclaman. Su espiritualización surge de la objetividad de la forma. Su fuerza es negativa, materialidad que va al encuentro de los hombres, materialidad que se inflama, que se transforma en sensación física, en un punto misterioso que nos revuelve interiormente.

Para Adorno, las obras de arte modernas responden a la insensatez de la realidad social. La auto-reflexión que estas obras realizan se vuelve contra la cohesión del sentido. Critican el sentido convertido en duplicación del sujeto. Tener sentido no es lo mismo que haber alcanzado un estado puro, no vuelve las obras inmediatamente accesibles. Las obras de arte ganan su sentido por lo que desean, por lo que en ellas se transforma, por lo que no se deja agarrar.

10. Promesas quebradas

En un mundo gélido, en el vértigo de la modernidad, las obras de arte difícilmente encuentran terreno seguro. Son muchas las resistencias, los obstáculos. Las obras sienten la presión de las estructuras económicas. Sufren con lo que la técnica niega a la experiencia, con el movimiento continuo y circular de la moda, con la indiferencia. En su aislamiento, sienten la debilidad y se esfuerzan por sobrevivir. Esfuerzo bien distinto del conformismo, de la repetición, de lo ya comprobado. Con la modernidad, el mundo que surge en las obras de arte ya no es el de los viajeros errantes de antaño, con la noche oscura y la esperanza prometida por las estrellas. Las nuevas obras, fruto de una percepción que gana forma en la metrópolis moderna, hablan de un cielo nocturno despojado de estrellas. No hacen concesiones. Las nuevas obras niegan la “segunda naturaleza” coagulada. Se unen a lo derrotado por el curso de la historia, muestran el mal transmitido, recuerdan la posibilidad de algo mejor. Para Adorno, las nuevas obras surgen como figuras enigmáticas, figuras

compuestas por el progreso que aún no ha empezado y por la regresión que ya no se tiene por origen³³³.

Para Adorno, las obras de arte participan en el movimiento histórico como historia inmanente, recuerdo de lo posible. Rechazan la reducción de lo desconocido a lo conocido. Transforman los elementos de la realidad empírica. Mantienen la esperanza de una ruptura en el continuo histórico. Movilizan la técnica moderna en una dirección opuesta a la dominación. Cuando las transportamos para donde no pertenecen, las obras de arte empiezan a perder calidades. Sus calidades son fugaces. En el mercado, las obras ya sólo son cáscaras, mercancías.

Para Adorno, las obras de arte modernas perfilan en negativo algo posible. Trabajan en secreto contra lo que intentan expresar³³⁴. La contradicción de su propio desarrollo estremece el espíritu. Promesas quebradas³³⁵, las obras de arte brillan instantáneamente como un relámpago.

11. La fuerza de la negación

¿Es esto una obra de arte? La pregunta se repite una y otra vez. Pregunta que se sirve de un concepto estático y abstracto contra el cual se vuelven las obras. Los artistas auténticos no se desvían, llevan todo al extremo. Su trabajo escapa a las ecuaciones regulares, a las prescripciones. Lo mediano, la falta de esfuerzo, conduce a la mala arte, mata las posibilidades aún por desarrollar. Los artistas tienen por tarea despertar el material, rescatar lo que todavía espera su momento. Lo verdaderamente progresivo se manifiesta en el material. El material exige una articulación extrema, las obras de arte no soportan nada inocuo. Se trata de un material histórico, sedimentación de las contradicciones sociales. Artistas sin miedo de lo que no dominan, que no aceptan “el hecho de no haber nada nuevo”³³⁶. Obras que rompen la sucesión temporal. Las obras de arte más radicales no olvidan la

³³³ T. W. Adorno, *Mahler- Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península, 1999, p. 37.

³³⁴ T. W. Adorno, “Razón y revelación”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993, p. 43.

³³⁵ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 92.

³³⁶ *Ibid.*, 238.

experiencia de lo obscuro, lo feo, lo repelente. Lo cómico, demoníaco y cruel en Ligeti. El cuerpo como un amontonado de carne en Francis Bacon. La anatomía de un cadáver en Rimbaud. Lo doloroso en Beckett. Obras donde todo se convierte en ley inmanente. Lo recibido se transforma, se hace otro. Momento único, nuevo.

12. Lo nuevo

Adorno entiende lo nuevo como la rebelión de las obras contra el curso de la historia, manifestación de lo que parecía agotado. Nuevo es la respuesta de las obras a lo que ha quedado por hacer, nuevo es el *flash* que desconcierta. Consejos de la administración, consultores, economía combinada con la publicidad, la industria de la cultura hace todo para impresionar. Quiere lo nuevo a cualquier precio, pero la novedad de “laboratorio” sólo ofrece lo viejo, la repetición sin fin.

Las obras de arte reaccionan espontáneamente a la situación objetiva, son fruto de un sujeto estimulado por lo nuevo. El movimiento histórico afecta lo sensorio. Lo nuevo lleva la huella de la mercancía. El eterno retorno como maldición. Descubrimiento satánico. Los siete viejos de Baudelaire. La “eternidad infernal” de la que habla Benjamin. Lo nuevo se aparenta con la muerte³³⁷. Lo nuevo se manifiesta como negatividad real de la situación social. Nuevo, distinto del deseo abstracto de novedad, de la sorpresa preparada. Nuevo distinto de lo siempre nuevo de las mercancías, algo en devenir, algo que brota del choque entre los nuevos medios y los fines antiguos. Nuevo es la liberación de lo que ha quedado por cumplir. Las obras de arte manifiestan su malestar ante lo estancado. Procuran desesperadamente liberarse de la dinámica que conduce al aburrimiento. Las obras de arte quieren lo históricamente más avanzado. Nuevo es ruptura. Sentimos el sobresalto, el estremecimiento.

³³⁷ “*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!*”, Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 2010, p. 446.

13. La moda

Tal como Benjamin, Adorno trata la moda sin tiempo, moda que “se entroniza como algo permanente y pierde así la dignidad de moda, la dignidad de ser efímera”³³⁸. Moda que se presenta bajo el engaño mítico de la eternidad³³⁹, engaño que su carácter aleatorio desmiente. Moda que hace valer en lo vivo los derechos del cadáver, tiene su nervio vital en el culto de la mercancía, en el sucumbir al “*sex-appeal* de lo inorgánico”³⁴⁰. Los artistas conspiran contra la moda, muestran su mentira, muestran lo que se oculta bajo el efecto de una estación, bajo el efecto de un día (Baudelaire, Proust, Picasso). Las obras de arte no se dejan manipular, fruto de la entrega al instante, preservan las sutilezas sensoriales, las sensaciones más fugaces³⁴¹, la moda las penetra profundamente. Las obras que pretenden superar su núcleo temporal devienen víctimas del tiempo. Al convertir la duración en intención, duración modelada por la noción de propiedad, pasan a sufrir una enfermedad mortal, alejan lo que suponen efímero. Las verdaderas obras de arte son antítesis de la reificación. Simpatizan con lo vivo, rompen con la ilusión de la duración. La idea de su muerte honra su contenido de verdad. Las obras de arte sacrifican su vida en la aparición. Lo que en ellas brilla perece. Las obras de arte son eternas por su momento fugaz.

14. Las obras del pasado se transforman

No siendo entidades fijas, las obras de arte se separan de la constelación histórica de su origen. En su materialidad, se forman nuevas figuras. Para Adorno, como para Benjamin, la calidad de una obra de arte depende de su sustancia histórica, lo cual no significa que la obra se someta a la realidad histórica existente.

³³⁸ T. W. Adorno, “Moda atemporal. Sobre el jazz”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas-Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 111.

³³⁹ *Ibid.*, 113.

³⁴⁰ Walter Benjamin, “París, Capital del siglo XIX”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 181.

³⁴¹ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p. 1104.

Su calidad depende del contenido de verdad. Las obras del pasado participan en el actual estado de consciencia. Exigen una relación bien diferente del inventario, exigen una experiencia viva. En su tensión con lo dominante, las obras revelan nuevas cualidades. Las obras de arte resisten a la aprehensión. La devoción ciega fácilmente se convierte en infidelidad, monotonía respetuosa, un obstáculo al acceso a la obra, a sus estratos subcutáneos, a sus momentos inesperados. La comprensión de una obra de Brueghel no es inmediata. Cuanto más intensamente la procuramos comprender, más enigmática es la mirada que nos devuelve.

Entendemos la ligación de una obra del pasado al presente contrariando la corriente.

La imposibilidad de restablecer lo pasado y desmoronado se concreta en el absurdo de los intentos restaurativos en presencia de su objeto. La relación legítima con las obras de arte auténticas del pasado es la distancia, la consciencia de que son inalcanzables, no la empatía que las busca a tientas y las ofende con su exaltación³⁴².

Entendemos la ligación de una obra del pasado al presente pasando el cepillo a contrapelo³⁴³. Entendemos la ligación de una obra del pasado al presente no cuando imponemos una forma de recibir el pasado, sino cuando procuramos clarificar lo que en ella no se deja disolver.

Las obras de arte rompen el continuo de la historia, saltan para el presente. Muestran su fuerza crítica, hablan de la transformación social que no llega. En las obras de arte se abre de nuevo lo rechazado por el curso de la historia.

15. Atrofia y desarrollo

Las obras de arte viven en la historia, están sujetas a la sentencia del tiempo. Se desarrollan y atrofian. Son un proceso en devenir. Su contenido de verdad se encuentra inserto en una temporalidad³⁴⁴.

³⁴² T. W. Adorno, "El abuso del Barroco", *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 364.

³⁴³ Walter Benjamin, "Tesis de la filosofía de la historia", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 182.

³⁴⁴ T. W. Adorno, *Mahler- Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península, 1999, p. 167.

Tal como no debemos dispensar una obra sólo porque pertenece al pasado, tampoco debemos aceptarla sólo porque existe, sólo porque en el pasado ha llegado a tener algún valor. Obras que parecían muertas han sobrevivido, su forma ha resistido a la disolución, han vencido el olvido. Obras que han ejercido gran influencia, que han sido célebres, que despertaron un vivo interés, oscurecieron, entraron poco a poco en la noche del olvido. Como dice Valéry, “le *neuf* devient *vieux*”³⁴⁵.

Hay obras que con el paso del tiempo caen en el silencio, pierden su contenido de verdad. Su calidad se petrifica. Pero, también ocurre lo contrario. Obras que parecen petrificadas, enmudecidas, ganan una fuerza inesperada. Revelan nuevas cualidades. Cuando parecen haber caído en el silencio, su murmullo recomienza, sopla un nuevo aliento. Algunas obras son como aquellos árboles que juzgábamos secos y, cuando nadie imagina, florecen con una belleza impensable.

16. Función y ausencia de función

16.1. Autonomía

Para Adorno, el impacto de una obra de arte no es inmediato, se debe más a su calidad intrínseca que a su esfuerzo persuasivo. Adorno no entrega el arte al espiritualismo faccioso, afirmativo. Ni *l'art pour l'art*, ni un arte militante, sino ruptura, autonomía, lo que no se reduce a los efectos de la propaganda.

Las obras de arte alcanzaron su autonomía a través de un largo proceso social. Dejando de cumplir un objetivo ritual o didáctico pasaron a regirse por sus propias leyes. Negaron la funcionalidad impuesta por el mercado, pero han permanecido unidas al mercado y, siempre que olvidan esta contradicción, devienen víctimas de la ideología, acaban adaptándose ingenuamente a los fines establecidos por el mercado. Las obras de arte no pueden ignorar la sociedad. De hacerlo, caerían impotentes. Las obras se han liberado del principio de la utilidad, pero participan en la sociedad como desvío, como negación.

Las obras de arte se asemejan a lo existente para alcanzar lo cualitativamente diferente. Su inmunidad no es una señal de resistencia. Cuanto más se eximen,

³⁴⁵ Paul Valéry, *Oeuvres - Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 585.

cuanto más se resguardan, menor su resistencia. Articulan las contradicciones sociales. Se presentan como entidades autónomas, integrales, pero acoplan lo heterogéneo. Adorno las compara a una mónada de Leibniz. Las obras de arte presentan sin ventanas el proceso social que las envuelve:

El proceso que se consuma en las obras de arte y que en ellas es detenido hay que pensarlo como un proceso de igual sentido que el proceso social del que las obras de arte forman parte; de acuerdo con la fórmula de Leibniz, las obras de arte lo representan sin ventanas. La configuración de los elementos de la obra de arte en el conjunto de ésta obedece de manera inmanente a leyes que están emparentadas con las de la sociedad fuera³⁴⁶.

Para Adorno, mientras el espíritu dominante excluye lo que no es idéntico al sujeto, lo que no es útil para el cambio, las obras de arte se cierran a lo que es para otro, luchan por la auto-identidad y en esa lucha se separan de la realidad falsa. Para Adorno, las obras de arte imitan un ideal objetivo. Son idénticas y no idénticas. Su fuerza es también su debilidad. Pertenecen a la falsa realidad, pero por un artificio preservan su contenido de verdad. Para Adorno, las obras de arte preservan la mimesis. Su componente mimético las aísla. Su componente material resiste, las vuelve críticas. Las obras de arte se corrigen, no ocultan su destino, no alimentan la ficción de una sociedad diferente.

Para Adorno, las obras de arte autónomas se comportan como si les hubiera sido concedida la absolución. Se esfuerzan por alcanzar lo que no pueden tener (una sociedad transformada). La antinomia es insuperable, el poder que manifiestan va acompañado de la impotencia. Nada de lo que las obras de arte reciben del exterior permanece intacto. Todo se vuelve ligeramente diferente. Las obras de arte se parecen a un monólogo interior.

Las obras de arte se vuelven contra sí propias, “son culpables socialmente a priori, mientras que cada una que se merece su nombre intenta expiar su culpa”³⁴⁷. Pero no logran liberarse de su pecado. Suavizan el dolor por vía de la imaginación. Necesitan de la ilusión, sin ella no existirían.

³⁴⁶ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 312.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 310.

Las obras de arte protestan contra la sociedad, contra la economía grosera³⁴⁸, contra los controles administrativos, contra la abstracción. Pero su sustrato se halla en lo que pretenden superar. Las verdaderas obras de arte penetran en las placas tectónicas del olvido. Sacan del mundo su material, le deben su forma, sus tesoros. Tesoros que el mundo descuida.

Para Adorno, la libertad de las obras de arte es una mentira. Las obras viven de la tensión con aquello que pretenden superar. Se abre una brecha entre lo que son capaces de alcanzar y la sociedad. Las obras de arte muestran lo posible. Son apariencias. Sin la apariencia acabarían por caer en las garras de la racionalidad instrumental. Apariencia que surge del material, apariencia fruto de una espiritualización radical. Promesa inscrita en la realidad histórica.

Para Adorno, las obras de arte presentan una especie de segunda existencia. No se libran de la paradoja: ¿cómo puede ser verdad lo que, según su propio concepto, no es verdadero? Las obras de arte son aparentes, su contenido sólo es posible a través de la apariencia. Contenido que hace de ellas más que apariencia. “La beauté est la souveraineté de l’apparence”³⁴⁹.

Las obras de arte modernas necesitan una buena dosis de toxina. Transforman lo que les es hostil en su propia fuerza. Curan las heridas con el arpón que las atingió³⁵⁰. Sin la adición del veneno acabarían en el consuelo fácil. Las obras de arte que Adorno defiende rompen con la separación abstracta entre lo puro y lo impuro. Lo que incorporan deviene vibrante. Se suspende en nombre del contenido de verdad. Obras que se asemejan a su ideal objetivo, que no ocultan su impotencia, que a cualquier instante pueden recaer en el mito. Obras cuya autonomía no está garantizada, se renueva continuamente.

³⁴⁸ « Notre société, toute exacte et matérielle, est au contraire assez remarquable par l’impuissance où elle se trouve de donner aux hommes de l’esprit une place nette et supportable dans sa gigantesque et grossière économie » Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 725.

³⁴⁹ *Ibid.*, 708.

³⁵⁰ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 182

16.2. Praxis dominante

Adorno defiende las obras de arte autónomas. Obras que siguen sus propias leyes, que cumplen su función por lo que tienen de inesperado, por el destello que libera el significado. No obras sometidas a la praxis dominante, al lucro, a la fama reducida a la estadística, sino obras cuya forma no está separada de sus fines. Obras que niegan el juego ilusorio de los mecanismos sociales, que desean un mundo diferente, que se alejan del funcionalismo ciego. Obras que no perpetúan la ideología, que intentan a todo coste deshacerse de los rastros de la barbarie³⁵¹.

Adorno defiende las obras de arte que no se acomodan al mundo práctico, contundente, imperioso, muy poco práctico, mundo que entiende el placer como energía desperdiciada y el espíritu autónomo como ornamento. Adorno defiende las obras que van más allá de la antítesis utilidad e inutilidad. Obras que en su inutilidad apuntan hacia lo que sería útil. Obras que pueden parecer enemigas de los hombres, pero no les niegan lo que necesitan. Obras que procuran un destinatario emancipado.

Para Adorno, las obras de arte son historiografía inconsciente³⁵². No mienten. Presentan lo sinsentido y prometen algo mejor. Promesa de felicidad, trascienden momentáneamente la realidad social. Apuntan hacia una sociedad en la que los individuos pueden beneficiar de una verdadera solidaridad.

La autonomía confiere a las obras de arte un impulso emancipador. La consistencia de la negación les confiere un sentido histórico. Autónomas, negativas, saturadas de experiencia, estas obras se presentan contundentes. Nos hacen ver con nuestros ojos ciegos. Momentáneamente, dejan todo atrás, se incendian. Con la explosión de la historia en ellas sedimentada, surge una contrafigura que luego se apaga. Estas obras son “imágenes sin imágenes”³⁵³.

16.3. Protesta/ Compromiso

Adorno insiste en la tensión entre la autonomía y el compromiso. Tensión que se ha radicalizado. Las verdaderas obras de arte perturban el purismo de aquellos que

³⁵¹ T. W. Adorno, “El funcionalismo hoy”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 334.

³⁵² T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 244.

³⁵³ *Ibid.*, p. 375.

quieren verlas alejadas de la política, pero también contrarían los activistas políticos que quieren verlas inmediatamente accesibles. Obras que se comprometen, pero rechazan cumplir una función, rompen la cáscara que ayuda a soportar lo insostenible, su contenido no se reduce a la provocación, su impacto no es programado. Intervenir directamente sería anular la distancia entre la miseria social y la riqueza de su contenido. Distancia que molesta. Crear frentes sería ya una sumisión al curso de las cosas, un contraste positivo, un espejo.

Para Adorno, la primacía de la autonomía es, ella propia, de naturaleza socio-política. Distanciándose, las obras de arte preservan lo que se halla vedado a la política. Se convierten involuntariamente en ataque. Protestan, no como testimonio crítico, que las acercaría al reportaje, que las volvería libelo, sino en su simple existencia, en su momento soberano.

La política, dice Adorno, se ha introducido en el arte autónomo³⁵⁴. El mérito estético es incompatible con la falsa consciencia política. Las obras de arte, a través de su coherencia interna, transforman una consciencia socialmente falsa en algo estéticamente auténtico. Su criterio estético se une a lo social. Adorno recuerda la parábola de Kafka sobre un fusil de juguete:

A todos mis camaradas de casa: Tengo cinco fusiles infantiles. Están en el arca, cada uno colgado de su clavo. Me reservo el primero, para los demás, puede presentarse todo el que quiera. Si se presentan más de cuatro, los sobrantes deberán aportar su fusil y deponerlo en mi arca. Pues tiene que haber unidad; sin unidad no saldremos adelante. Por lo demás, mis fusiles no sirven para ninguna otra cosa: los mecanismos están estropeados, los cierres se les han caído; sólo los gatillos siguen haciendo ruido. Por tanto, no será difícil hallar, en caso necesario, otros fusiles tales. Pero en el fondo, y por ahora, también acepto a personas sin fusil. Los que tenemos fusiles cubrimos en el momento decisivo a los desarmados. ¿Por qué no va a dar buen resultado aquí una táctica que ha sido útil a los primeros farmers americanos contra los indios, si la situación es muy análoga? Así pues, puede renunciarse a los fusiles incluso por mucho tiempo, y ni siquiera los cinco fusiles son absolutamente necesarios; serán utilizados sólo porque los tenemos ya. Pero si los otros cuatro no quieren tomarlos, pueden dejarlos. En este caso, yo sólo llevaré fusil como jefe. Pero no debemos tener ningún jefe, de modo que yo también romperé el fusil o lo dejaré³⁵⁵.

³⁵⁴ T. W. Adorno, "Compromiso", *Notas sobre Literatura*, Madrid, Akal, 2003. p. 413.

³⁵⁵ Franz Kafka citado en T. W. Adorno, "Apuntes sobre Kafka", *Prismas-La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, pp. 276-277.

En esta parábola, donde nadie se apunta y el mundo va oscureciendo, donde la idea de la no violencia surge en simultáneo con la parálisis política, Adorno encuentra la figura de la revolución en Kafka³⁵⁶.

Para Adorno, las obras de arte necesitan del compromiso. Compromiso que las impide caer en el vacío, en el juego aleatorio, en la pura destreza. Compromiso que Adorno entiende como fuerza productiva, exigencia de verdad.

Adorno habla de obras esclarecedoras en sí mismas. Obras que rechazan el dominio del sujeto. Obras que juzgan como un todo, sin emitir juicios, juzgan sin palabras. En ellas, todo se transforma. En ellas, emerge lo que aún no es, la verdad, muerte de la intención³⁵⁷.

Adorno habla de obras que se liberan de la cultura de la comunicación que aísla los hombres, que impide que conversen entre sí. El apelo a la comprensión hace que las obras dejen de denunciar un mundo deshumano, incomprensible. Para Adorno, las verdaderas obras de arte rompen con el mito de la influencia, no se dejan reducir a *slogans*. Su calidad no depende de la relevancia política del tema. Que el tema sea la solidaridad, no hace una obra de arte más solidaria.

Las buenas intenciones sazonan las obras de arte, encubren las contradicciones sociales. Y las obras se vuelven dóciles, sentimentales. Su forma se debilita, su contenido se pierde.

Adorno no entiende las obras de arte como una expresión de la sensibilidad del artista, sino como una lucha del artista contra su sensibilidad, contra el gusto. Una negación del artista al servicio de la obra, al servicio de un contenido objetivo. Más que una pasión, como dice Thomas Mann en “Tonio Kröger”, se trata de una maldición³⁵⁸. Asiduidad en el trabajo, quien vive no trabaja, “es preciso morir para llegar a ser un auténtico creador”³⁵⁹. Un artista que ponga mucho empeño en lo que va a decir, puede estar seguro, el fracaso será rotundo, el resultado patético, sentimental³⁶⁰, producirá algo torpe, con pretensiones de seriedad, algo sin gracia ni sabor, aburrido. Para el artista, será el desengaño, la desolación, un fracaso³⁶¹, para el

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 277.

³⁵⁷ Walter Benjamin, *El origen del drama del barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 18.

³⁵⁸ Thomas Mann, “Tonio Kröger”, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 252.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 247.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 251.

³⁶¹ *Idem.*

público, la indiferencia. El talento para la forma presupone una relación fría y escrupulosa con lo humano³⁶². Las sensaciones intensas y los sentimientos distraen al artista. “!Se acabó el artista en el momento en que se haga humano y empiece a sentir!”³⁶³.

Las verdaderas obras de arte exigen al artista una buena dosis de inhumanidad, inhumanidad capaz de llevar la vida humana a la obra³⁶⁴.

Adorno habla de obras que no cortan los lazos que las unen a la sociedad. Sin ellos, las obras perderían tensión, acabarían integradas, devoradas por la eficacia. Para Adorno, las obras ya sólo pueden sobrevivir como negación determinada:

en la coherencia del principio de expresión está también el movimiento de su negación como esa forma negativa de la verdad que traslada el amor a la fuerza de la protesta³⁶⁵.

Para Adorno, las obras de arte cumplen su función social como negación determinada, arrebatando a la desintegración objetiva una imagen negativa del mundo, señalando un estado de diferenciación sin dominación, preservando lo humano que parecen negar. Las obras de arte nos recuerdan que compartimos una frágil humanidad, mantienen la esperanza de una vida posible.

Obras como las de Beckett o Kafka no hacen acusaciones políticas. La pintura de Francis Bacon no es portadora de un mensaje. Las películas de Tarkovski rechazan un significado afirmativo. “Le Gran Macabre” de Ligeti no es un mero comentario a las desgracias e infortunios de nuestro tiempo. Todas estas obras son incompatibles con la ideología del servicio prestado. Su comportamiento, diría Tarkovski, no es pedagógico o moralizante³⁶⁶. Cumpliendo con su lógica interna, estas obras expresan la presión que el mundo endurecido ejerce sobre los hombres. Lo que tienen de inhumano está al servicio de los hombres.

³⁶² *Idem.*

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Idem.*

³⁶⁵ T. W. Adorno, “Arnold Schönberg (1874-1951)”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 143.

³⁶⁶ Véase Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 432.

V. Producción

1. Producción

El mundo de la técnica actúa sobre los ritmos de nuestra vida, transforma nuestra sensibilidad, se introduce en las obras de arte. Obras que protestan contra la ceguera de la razón, contra una racionalidad técnica, burocrática, orientada para fines instrumentales. No se limitan a reproducir el mundo administrado, rompen con los contextos de la eficacia, transfiguran los estratos de la experiencia. En ellas nada permanece intacto. Adorno las presenta como mónadas sin ventanas³⁶⁷. En su dinámica interna, se vuelven una autocrítica de la sociedad.

Adorno piensa las obras de arte como producto del trabajo social. Obras que se liberan del orgullo desmedido del sujeto, que viven de las fuerzas sociales que en ellas laten. En ellas, el material extiende la mano al sujeto. Las obras de arte necesitan del pequeño margen de libertad del sujeto, el nervio de la experiencia, la memoria. Sujeto que las piensa, que las organiza, que evita la rutina, el trabajo mecánico. Sujeto que quiebra la rigidez, que establece nuevas relaciones, que inerva el material y le restituye actualidad. Sin sujeto no hay expresión, expresión que tiene su fermento en lo colectivo.

Para Adorno, las nuevas obras exigen lo no planeado, una diferenciación sin subyugación. Exigen los impulsos miméticos y una construcción aliada a la forma. Sin las exigencias constructivas, estas obras pierden la fuerza de la expresión. Y no la ganan apelando a una fantasía que fluctúa libremente. Las obras de arte necesitan del sujeto, de la reflexión crítica. Sólo una reflexión crítica impide que las fuerzas sociales arrastren las obras hacia la regresión.

Obras como las Ligeti, Bacon o Tarkovski resisten, dicen la verdad, sintetizan los conflictos sociales. Obras que responden al espíritu que claudica, que constatan “esa falta de espíritu con medios asimismo espirituales”³⁶⁸. Obras que se transforman por sí mismas, que dejan todo atrás como un involucro, como una cáscara, obras que alcanzan, empleando la expresión de Benjamin, una “dialéctica en reposo”.

³⁶⁷ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 15.

³⁶⁸ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 122.

Para Adorno, las obras de arte escapan momentáneamente al sujeto dominador, pero no se pueden curar del ciego dominio. Denuncian la proscripción lanzada sobre la expresión. Transforman la anti-expresividad en fuerza de expresión, llanto sin lágrimas³⁶⁹. Anticipan una sociedad distinta, capaz de construirse a sí misma, de transformarse, una sociedad ilustrada. Recuerdan los fines olvidados. Son deseo por cumplir, memoria, pasado que surge repentinamente y no se deja detener.

Para Adorno, las obras de arte expresan el antagonismo existente entre sujeto y objeto. Producto de la división del trabajo, trascienden esa división. En su aislamiento, critican el trabajo alienado, denuncian la mentira de la producción por la producción. Adorno muestra las obras de arte como artefactos y fetiches. Cosas hechas por los hombres, manifiestan lo que no ha sido fabricado. Se distancian de las condiciones económicas de producción, pero su pose es aparente. En su apariencia, indican la dirección de una liberación real de las fuerzas productivas. Para Adorno, las obras de arte son reminiscencia de un trabajo libre del dominio ciego del cambio, son modelo de una praxis posible³⁷⁰. Para Adorno, las obras de arte indican un remedio que no pueden prescribir. No ocultan su insuficiencia. Tienen siempre algo de consolador. Su verdad se revela bajo el encantamiento de la apariencia.

2. Oficio, género, normas, estilo

Cuando decimos que un pintor es impresionista y otro cubista o expresionista, poco o nada decimos sobre la pintura de cada uno³⁷¹. Sólo indicamos un género. Género que, para Adorno, tiene un origen histórico. Es pasajero, efímero. Las obras de arte le hacen justicia cuando no se dejan subsumir, cuando lo hacen desaparecer. Para Adorno, las normas sólo refuerzan una obra cuando se rehacen en su ley formal. Las normas abstractas se convierten en mero acto administrativo. Para Adorno, las normas no son cosas acabadas, se mueven con la experiencia, con el espíritu, sólo una consciencia que las respeta, que las produce y transforma, las puede cumplir³⁷².

³⁶⁹ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 161.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 319.

³⁷¹ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 42.

³⁷² T. W. Adorno, "Sin imagen directriz. En vez de un prólogo", *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 260.

Las normas sólo se legitiman cuando surgen como impulso, como intención del propio material. Decretadas desde el exterior, establecidas afirmativamente, se vuelven arbitrarias, integran por la vía represiva, fracasan, y la obra se vuelve un pastiche. Los artistas procuran escapar de los caminos trillados, desconfían del estilo, combaten los dogmas. Las obras de arte no aceptan lo que las delimita, escapan a la unidad inquebrantable que un estilo sugiere. Las obras de arte sólo aparentemente son idénticas a su estilo. El estilo no se adquiere, se desarrolla³⁷³. Surge con las exigencias técnicas, con el material, cuando cada elemento de la obra encuentra su lugar secreto. El estilo conduce a la explosión del estilo. Artistas como Picasso o Schönberg produjeron obras que son antítesis radicales de lo anteriormente realizado. La renovación no cesa. Lo que está por concretizar tiene primacía. Francis Bacon deseaba producir una obra que aniquilase todas las demás, todo concentrado en una única obra³⁷⁴. Las obras de arte avanzan a través de su propia fuerza. Adorno nos recuerda que se trata no de lo más puro, sin fallas, sino de la fuerza de la expresión. Verdad negativa.

El movimiento contrario a las fuerzas del arte es poderoso. El artista resiste a mil influencias destructivas, no rechaza lo antiguo por el hecho de ser antiguo, ni lo nuevo por el hecho de ser nuevo³⁷⁵. Encuentra un espacio donde nadie esperaba, un momento de independencia relativamente a las relaciones de dominación y al mercado. Lo que parece un atraso se vuelve refugio de lo más avanzado³⁷⁶. El artista lucha contra las dificultades del *métier*, lo que inventa es muy poco, da pequeños pasos, más que una idea nueva, cree que lo que está dicho no es suficiente, que ni todo ha sido dicho, ni todo encontrado, que hay mucho que decir sobre lo que ya está dicho (Valéry). El artista cree que aún se pueden decir cosas nuevas. Más que inventar, colabora con la obra, responde a sus preguntas. La obra no es fruto de una actividad misteriosa, los “regalos del azar”, los “favores de la musa” no son

³⁷³ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p. 1053.

³⁷⁴ “Por desgracia”, dice Francis Bacon, “no he logrado nunca esa imagen que resuma a todas las demás” David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 32.

³⁷⁵ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1210.

³⁷⁶ “(...) el anacronismo se convierte en refugio de lo moderno” T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 223.

suficientes, el esfuerzo por borrar el vestigio del hacer deforma la obra. Lo que parece libre de esfuerzo, marcado por la inspiración súbita, es fruto de avances y retrocesos, rutas engañosas, satisfacciones, pero también dolores (Bacon).

El artista, dice Adorno, trabaja como agente de la sociedad³⁷⁷. Abandona el carácter de propiedad de la experiencia. Deviene procurador de la objetividad de la obra. La obra pide soluciones para problemas objetivos, exige la técnica adecuada. El artista prescinde de lo que es suyo para bien de la obra. Disponibilidad para la obra y con ella para los otros (Tarkovski). El artista encarna las fuerzas productivas, no huye de las exigencias técnicas, lucha contra la ciega especialización, contra la mera disposición fabril, contra la ejecución estéril. Artistas como Ligeti, Bacon o Tarkovski luchan contra la facilidad y la aridez. Mantienen el aliento, viajan entre sombras, ni siempre se dan cuenta de lo que se determina, pero saben que la memoria llegará. Artistas que esperan que algo se yerga y venza su pensamiento. Su trabajo es una especie de descifrar. Se acercan al material como si se tratara de iluminar un enigma. Se esfuerzan por mostrar lo excluido. Cosechan de la superficie, encuentran lo más profundo en la piel³⁷⁸. Hacen que de las esferas más bajas lleguen las más elevadas. Artistas como Ligeti, Bacon o Tarkovski reciben las enseñanzas y la experiencia sedimentada en las obras del pasado, se sumergen en lo que la cultura artística oculta. No olvidan la herencia recibida, pero rompen con los modelos, modelos que les muestran lo que deben evitar. Para alcanzar el nivel de un gran artista, dice Proust, lo mejor es evitar parecersele, “para escribir tan bien como Voltaire, debería empezarse por escribir distinto de él”³⁷⁹. Artistas como Ligeti o Tarkovski no olvidan el material que la infancia transforma, ese material que escapa a los peligros de la responsabilidad. Un artista como Paul Klee expresa las cosas en su deformidad, aprende de los niños, que se mantienen atentos, que no abandonan el mundo. Niños que van a tientas en un mundo en el cual se sienten extranjeros. Su mirada absorta no se limita a lo que todos ven, los niños especulan, ¿Hay aquí alguna cosa? ¿Pero qué? ¿Quizás aún no exista? El artista se lanza en la búsqueda, no queda fuera de juego, ve donde los demás no vieron, adivina lo que falta, penetra en un dominio que permanece inaccesible, llega a lo que no provoca aburrimiento. Todo se renueva en

³⁷⁷ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 65.

³⁷⁸ Véase André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Manchecourt, Gallimard, 2002, p. 255.

³⁷⁹ « (...) por écrire aussi bien que Voltaire, il faudrait commencer par écrire autrement que lui » Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1999, pp. 364-365.

cada intento. Un programa, fórmulas estereotipadas, ideas voluntarias, recetas técnicas, conocimientos sobre el contrapunto, la armonía, la sección áurea no son suficientes. La obra de arte escapa a los procedimientos formales. ¿Se puede ejecutar la belleza? ¿Donde están las reglas que la garantizan? Los medios técnicos, los métodos e instrumentos auxiliares, no sustituyen los contenidos, no sustituyen lo que no se fabrica, no garantizan la verdad, la belleza de una obra³⁸⁰.

Es difícil imaginar el artista como alguien sedentario, sin el placer del descubrimiento, sin el sentimiento del material. Sólo la osadía vuelve el artista verdaderamente virtuoso. Lo que está por hacer lo aleja del terreno seguro. Artistas como Ligeti o Tarkovski se sumergen con ceguera y la ceguera es, muchas veces, más fructífera que la presciencia³⁸¹. Bacon se corrige, da respuestas por aproximación, un paso atrás para ganar distancia y volver a intentar. La fuerza de la obra lo llevará a algún lugar, pero la duda se mantiene hasta el final. Al artista le “basta comprenderse lo justo para no entenderse”³⁸². Ligeti, Bacon y Tarkovski hacen parte de estos artistas que, como dice Peter Weiss, se mueven entre la incertidumbre y la convicción, entre lo difuso y la evidencia de la concreción³⁸³. Adorno compara el trabajo del artista al de un minero que avanza en la mina sin luz, avanza cuidadosa y pacientemente, no sabe donde va a parar, las galerías de la mina dictan los movimientos, el sentido del tacto indica con precisión los puntos de resistencia, los pasajes más delicados y resbaladizos, los ángulos peligrosos, el minero es cauteloso, no puede entregar sus pasos al azar³⁸⁴. La obra comunica al sensorio lo que necesita, activa todos los sentidos, todos los poros, indica la solución del problema. El desafío empieza con el primer paso, a medida que el trabajo avanza surgen nuevas dimensiones, se revelan las debilidades de la intención, el artista se libera de sus amarras, de sus creencias, de sus vanidades. Órganos activos, consciencia crítica aguda, sensibilidad y medios técnicos en íntima relación, no una autocontemplación, no una entrega al sentimiento o a la ceguera de los caprichos, sino

³⁸⁰ Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 78.

³⁸¹ Véase André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Manchecourt, Gallimard, 2002, p. 255.

³⁸² Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 74.

³⁸³ Véase Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999, p. 395.

³⁸⁴ T. W. Adorno, “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 261.

descontentamiento, voluntad de hacer lo más difícil, nostalgia de la forma perdida, esfuerzo para llamar las cosas por su nombre³⁸⁵. Los fracasos acompañan al artista, que sufre con su inferioridad, con sus hesitaciones, con la falta de resultados palpables, la desilusión de los días poco productivos. El artista aprende con las debilidades, lo que en determinado momento fue una deficiencia pasa a estar al servicio de la obra³⁸⁶. El talento no se yergue cada mañana como el sol, abierto, pleno, siempre abundante (Delacroix), no en el artista que vive su talento con verdadera disciplina. El talento no es un juego, un simple saber hacer. En su raíz se halla una necesidad, un conocimiento crítico en torno a un ideal, una insatisfacción cuya habilidad se crea e incrementa a fuerza de tormento: “para los más grandes, para los más insatisfechos, el propio talento es el más doloroso de los látigos”³⁸⁷. El artista actúa como si nadie más pudiese hacerlo. Es el único responsable por el riesgo, responsabilidad nunca satisfecha consigo misma. “Con más exigencias que todos los demás, eres tú capaz de juzgar tu propia obra. ¿Estás tú satisfecho de ella, artista exigente?”³⁸⁸. Llevar las cosas al extremo, despertar el material, producir algo vivo, la cuestión no está en la cantidad, sino en las decisiones acertadas. Un paso en falso echa todo a perder. Un paso en falso y lo que se pretendía sublime deviene trivial. Tras el desespero, algo se alcanza, algo trasciende el saber técnico e histórico del artista. Combinación del esfuerzo y una especie de milagro³⁸⁹. La obra deja atrás el material, la forma, muestra lo que no ha sido hecho.

El artista arrastra consigo la cultura, una corriente subterránea. La fantasía, como dice Adorno, no es el órgano del descubrimiento absoluto, *creatio ex nihilo*³⁹⁰. De la nada, nada se saca. Introducir desde fuera la fantasía como un correctivo se revela inútil, Una obra de arte exige una fantasía con hueso y médula³⁹¹. Una obra de arte exige soluciones auténticas, una “fantasía exacta” (Adorno), capaz de avanzar para lo meramente intuitivo, una fuerza inquieta, regeneradora, capaz de despertar lo

³⁸⁵ Véase Thomas Mann, *Relato de mi vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

³⁸⁶ T. W. Adorno, *Mahler- Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península, 1999, p. 49.

³⁸⁷ “Hora difícil”, Thomas Mann, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 386.

³⁸⁸ Pushkin citado en Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 198.

³⁸⁹ T. W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, p. 166.

³⁹⁰ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 232.

³⁹¹ Véase J. W. Goethe, *Escritos de arte*, Madrid, Síntesis, 1999.

que se halla cristalizado en el material, capaz de inervar ese “más”³⁹², fuerza que rompe momentáneamente con el hechizo de lo existente, que produce una realidad de segundo orden.

El cuidado extremo de Ligeti y Tarkovski, la precisión de los detalles, conduce sus obras a lo que no se deja determinar. “La precisión es el alma del trabajo del artista”³⁹³. Los detalles, que parecen no ser nada, afectan el todo de la obra. Cada elemento debe estar en su lugar, incluso lo que no es perceptible³⁹⁴. Los artistas luchan contra lo que se opone a la forma, a la expresión, luchan contra un material que no se deja dominar completamente. La calidad de una obra de arte depende no de una regla fortuita, de una ley positiva, sino del material. Los artistas no martillan en hierro frío, en el material se ha sedimentado la historia. Respondiendo a la obra, los artistas se dan cuenta del estado del material, distinguen en el material lo históricamente adecuado³⁹⁵. El material trae intenciones que la obra acoge, que la obra comprende, que la obra forja produciendo nuevas relaciones. Los artistas tratan de salvar lo históricamente vencido, lo que se halla por cumplir. Lo mejor del nuevo arte responde a viejos deseos, corresponde a una necesidad antigua³⁹⁶.

Original, dice Adorno, es lo que surge históricamente³⁹⁷. Adorno piensa aquí en el sentido “originario” de Benjamin. Lo que surge como si ya lo hubiéramos tenido, lo que perdimos. Un rayo que ilumina lo que se encontraba cerrado en una estancia oscura del pasado.

La originalidad no debe ser confundida con *tabula rasa*³⁹⁸. La originalidad por la originalidad de nada sirve³⁹⁹. Es ilusoria, se disipa⁴⁰⁰. La originalidad llega con las

³⁹² T. W. Adorno, “El funcionalismo hoy”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 339.

³⁹³ Mahler citado en Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 168.

³⁹⁴ Véase Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 49.

³⁹⁵ T. W. Adorno, “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 262.

³⁹⁶ « Ce qui es le meilleur dans le nouveau est ce que répond a un désir ancien » Paul Valéry, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p. 561.

³⁹⁷ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 231.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 65.

³⁹⁹ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 125.

necesidades objetivas de la obra, necesidades que no sirven el negocio, necesidades que la industria del ocio ha sustituido por una cualidad ilusoria⁴⁰¹, por lo nuevo como siempre igual. Francis Bacon decía irónicamente a propósito de Warhol, “aunque fuera el más inteligente de los artistas pop, la inteligencia nunca hizo arte, nunca hizo pintura... desafortunadamente”⁴⁰². La consciencia en el empleo de los medios termina en lo que escapa a la intención del artista. Una obra acaba siempre por liberarse de la mano que le da forma. Lo que surge de nuevo en el contacto con el material sorprende. Cuando el trabajo es feliz, la obra sorprende⁴⁰³. Extraer de una obra el contenido introducido por el artista es un procedimiento poco productivo. Ni la obra de arte es producto de la genialidad pura, ni el credo o la creencia política del artista es criterio para juzgarla. El propio *l'art pour l'art* sólo puede entenderse en su relación con la realidad que lo sustenta, en su relación con los conflictos sociales⁴⁰⁴. La obra de arte derrumba el punto de vista, lo que realiza es objetivo. La obra de arte hace desaparecer el artista. Beckett no interpretaba sus obras. Francis Bacon no sentía el mínimo deseo de explicar las suyas⁴⁰⁵. La obra irrumpe como elocuencia del material, voz de un potencial escondido.

3. Lucha contra el virtuosismo, genio

Una obra de arte necesita talento, no virtuosismo rutinario sino lo que se transforma con el calor de la ejecución (Delacroix), lo que abre la posibilidad a lo que aún no ha sido y quiere salir a la luz. Talento que permite abarcar los fenómenos más sutiles, como si unos finos hilos, casi invisibles, permitiesen un equilibrio frágil, como gotas de rocío, siempre en oscilación, siempre en riesgo de desintegrarse, de desaparecer.

⁴⁰⁰ « Toute nouveauté se dissout dans les nouveautés. Toute illusion d'être original se dissipe » Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 731.

⁴⁰¹ Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 197.

⁴⁰² Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 47.

⁴⁰³ Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 34 y p. 62.

⁴⁰⁴ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 92.

⁴⁰⁵ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 58.

Valéry decía: “el talento sin genio es poca cosa. El genio sin talento no es nada”⁴⁰⁶. Genio es radicalidad, osadía desde el primer paso, diligencia, energía contra lo petrificado, no un virtuosismo nativo, sino infiel⁴⁰⁷. Genio es lo paradójico, lo precario, como si un solo artista hubiera vivido una cantidad de vidas, las asimilara y las transformara en la sustancia de la obra. Genio es la capacidad de llevar a la obra un conocimiento verdadero, lo que se manifiesta y permanece.

La industria de la cultura ha convertido el genio en estereotipo, creador extraordinario, pura creación, un desvío de la sociedad, subjetividad abstracta. La industria de la cultura retira al genio el momento del hacer y, si no hay esfuerzo en la producción, tampoco lo hay para la consciencia dominante, para el consumidor. Pero las verdaderas obras de arte exigen esfuerzo, lo que tienen de inmediato es mediado, lo que tienen de genial lo han aprehendido del tiempo, del mundo. Para Adorno, las obras de arte son historiografía inconsciente:

En tanto que materialización de la consciencia más avanzada, que incluye la crítica productiva del estado estético y extraestético dado en cada caso, el contenido de verdad de las obras de arte es historiografía inconsciente, aliado con lo que hasta hoy siempre ha sido derrotado⁴⁰⁸.

La pose del genio puede funcionar como un estímulo, como un disfraz del artista que se entrega a la producción. Más que exaltación del sujeto creador, que máscara pensada para atraer clientes, genio es fuerza productiva, amor al trabajo, la tortura de la ejecución. Genio es lo que la obra tiene de cualitativo, espíritu que no olvida que es naturaleza, fuerza del mito que se vuelve contra el mito, lo necesario que aparece libre, lo que acerca la obra al lenguaje de las cosas.

Genio es el sentido depurado de la forma. Es la unión entre sensibilidad y obstinación⁴⁰⁹, la fuerza que anima los detalles, lo que sólo se conoce en la concreción, la energía productiva que sigue actuando en la obra, lo que en ella se transforma, lo que irradia un contenido de verdad.

⁴⁰⁶ « Le talent sans génie est peu de chose. Le génie sans talent n'est rien » Paul Valéry, *Oeuvres – Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tournai, Éditions Gallimard, 1957, p. 375.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 614.

⁴⁰⁸ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 255.

⁴⁰⁹ J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, Barcelona, Acantilado, 2006, 436.

Las obras geniales son también fruto de las debilidades del artista. Sobre Tolstói, Iván Turguéniev decía “no le faltaban defectos para llegar a ser un gran escritor”⁴¹⁰. Genio es la capacidad que transforma una carencia en virtud. Goethe decía que “lo correcto no vale ni seis peniques si no es nada más que correcto”⁴¹¹. No hay obras sin defectos. Una obra crece, no por haber logrado liberarse de sus defectos, sino porque el brillo de sus cualidades, lo que en ella se ilumina, deja atrás los defectos⁴¹².

But where the beauties more in number shine,
I am not angry when a casual line
(That with some trivial faults unequal flows)
A careless hand or human frailty shows⁴¹³.

4. Cada obra deja su huella

Las obras de arte son irreductibles, diferentes intensidades, diferentes modos de sentir, diferentes pasiones, diferentes modos de ejecución. Incompatibilidad de estilos, incompatibilidad de medios. Obras desiguales, frágiles, extrañas, familiares, misteriosas, enigmáticas, estrellas bien diferentes, cada una con su grandeza, con su brillo. Cada una insiste donde las otras fracasaron. Lo nuevo que una obra libera no puede ser ignorado, quizás en este sentido se pueda hablar de progreso. Pero no un progreso de los medios, el contenido de verdad se impone sobre el avance de los medios. Si se puede hablar de progreso, ese progreso tiene que ver con un “sentimiento sin modelo”⁴¹⁴, con una transformación de la consciencia⁴¹⁵.

No conocemos una obra cuando hablamos de ella absoluta y definitivamente. No conocemos una obra cuando nos dejamos detener por consensos. Cuando

⁴¹⁰ Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 397.

⁴¹¹ J. W. Goethe, *Escritos de arte*, Madrid, Síntesis, 1999.

⁴¹² “ (...) the reputation of books is raised not by their freedom from defect, but the greatness of their beauties” Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, Londres, Penguin, 1986, p. 95.

⁴¹³ Henry Fielding, *Tom Jones*, Londres, Penguin Books, 1994, p. 481.

⁴¹⁴ Véase Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 676.

⁴¹⁵ T. W. Adorno, “Razón y revelación”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993, p. 43.

disponemos o clasificamos. Cuando caemos en la abstracción. Las obras de arte exigen un esfuerzo del concepto, pero escapan a los conceptos. Es difícil no creer en lo que dice una obra como “Le Grand Macabre”. Es fruto de su tiempo, no un puro juego. Fruto de una sociedad falsa y triste, recuerda lo justo y alegre.

Las obras de arte nos proporcionan un encuentro feliz como cuando en un paseo sin rumbo, sin prisa, cruzamos un pomar o un jardín, una región tomada por la fragancia de manzanas maduras y gozamos lo que no se deja vulgarizar, comprar o vender⁴¹⁶.

Una obra como “Le Grand Macabre”, rebelión contra lo ilusorio, no destruye lo lúdico. Es difícil pensar en ella sin pensar en el juego, en la repetición. La irrealidad del juego denuncia lo existente. Las obras de arte actúan como los niños medrosos que se identifican con un animal amenazador. Las obras de arte provocan un *shock*, ponen en juego nuestro organismo, agitan nuestro espíritu. Su lógica se acerca a la lógica de los sueños. Las obras de arte se desarrollan interiormente. Resisten a la vida adulta endurecida, tan llena de normas, de hábitos arraigados, dominada por el cambio. Una obra como “Le Grand Macabre” asocia juego y expresión, preserva el comportamiento mimético, sin él, no alcanzaría la mayoría. Las obras de arte son fieles a la infancia. Los niños, cuando juegan, se ponen del lado del valor de uso, en su actividad sin finalidad despojan las cosas de su utilidad inmediata. Los niños rescatan lo que vuelve las cosas buenas para los hombres, no piensan en las relaciones de cambio⁴¹⁷. Las verdaderas obras de arte son fieles a la idea de felicidad (utopía). Proscriben el sufrimiento con todos los medios. A los niños les gusta el divertimento que no ha sido preparado por la industria del consumo, a los niños les gusta el payaso, el payaso que niega los significados establecidos, que reconoce la violencia dominante, el payaso con su poder más aparente que real, el payaso que provoca la risa. Una obra como “Le Grand Macabre” no imita el circo, pero tiene algo de circo, un residuo mimético que no la deja caer en lo meramente constructivo. Las obras de arte se liberan de la diferencia supersticiosa entre lo animal y lo humano. La pintura de Francis Bacon destaca lo animal en el hombre y lo humano en el animal. Muestra el hombre como naturaleza inhibida, el hombre en su actividad, ciega historia

⁴¹⁶ H. D. Thoreau, *Wild apples and other natural history essays*, Georgia, University of Georgia Press, 2002, p. 144.

⁴¹⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 230.

natural. En las obras de arte, la naturaleza recupera la memoria de sí misma, como en las fábulas de Kafka donde el animal parece hallar la felicidad prometida, donde los animales se presentan como si fueran la humanidad vista desde una perspectiva redentora. Mimesis y racionalidad, estas obras guardan un secreto, lo que en ellas se ilumina niega la rigidez de los hombres. Obras que alcanzan la mayoría. En ellas, la técnica más avanzada está al servicio de los hombres, como en Leonardo y el sueño del hombre volador: lo veía elevarse para procurar nieve en la cima de la montaña y volver para lanzarla sobre los pavimentos de la ciudad que brillaban bajo el calor de verano⁴¹⁸. Bien distinto de los aviones que esparcen bombas incendiarias sobre las ciudades⁴¹⁹.

5. Producción / Técnica

La racionalidad técnica, que permite a las obras de arte alcanzar la autonomía, también conduce a la hostilidad mecánica, a la tecnificación de la interioridad⁴²⁰, a la irracionalidad que estrangula los impulsos del sujeto. La preocupación exclusiva con los medios aleja las obras de los fines. Automatismos, combinaciones abstractas, demostración de un método, cuantificación, material neutralizado, la determinación absoluta, como dice Ligeti, convergiendo con la absoluta arbitrariedad⁴²¹. Ligeti, que emplea los recursos técnicos del presente, pero que no abandona lo que ha quedado olvidado. Ni todo lo que se hace pasar por más avanzado rompe con las prácticas petrificadas. Para Adorno, se trata de vencer las resistencias, de atender a los impulsos del material. Al enfrentar el material, el artista enfrenta de forma mediada las contradicciones sociales. Lo que realmente importa es la libre disposición de los medios por parte de la consciencia. Los medios adecuados para que la obra pueda

⁴¹⁸ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1178.

⁴¹⁹ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 57.

⁴²⁰ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 216.

⁴²¹ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 210.

expresar su relación con el mundo⁴²². La adecuación de los medios a los fines. Lo que realmente importa es lo cualitativo, lo que deriva de una corriente subterránea.

La técnica artística no se presenta desde fuera como suplefaltas ⁴²³. Racionalidad sin concepto, la técnica surge con los problemas concretos, con la organización objetiva de todos los momentos de la obra. Una obra de arte no acepta la cruda materialidad. La técnica no significa poco. De la técnica depende el misterio de la obra. Cuanto más organizada, más lo que en ella se constituye se desintegra. Lo que en ella se vuelve vivo está condenado a desaparecer. Repentinamente, todos los desórdenes se unen. Repentinamente, surge lo que permanece, imagen que se desmorona, contenido de verdad.

Las obras de arte hacen explotar las relaciones de producción. Su técnica es inseparable de un material que se desarrolla históricamente, material que en las obras parece abrir los ojos. Las obras de arte más avanzadas, como las de Ligeti, preservan algo del orgullo de los antiguos artesanos, de su lucha con los medios, de su esperanza en lo producido, el aura del que habla Benjamin, lo profundamente humano que motiva su verdad. Las obras más avanzadas preservan algo de esa magia que durante mucho tiempo estuvo al servicio del encantamiento, experiencia del espanto, asombro.

Las obras necesitan de la experiencia del artista, sus opciones, sus rechazos, su consciencia crítica, el poder de la memoria. Necesitan de una relación íntima con el material, elaboración del espíritu. En el material, se sedimentan las experiencias del presente, las miserias y ruinas del presente. En el material, se sedimenta lo más oscuro de la modernidad, lo más siniestro, lo más misterioso.

6. Montaje

Con el montaje, con la irrupción de lo real en las obras de arte, se destruye la creencia de una obra moldada sin fisuras. El Impresionismo descompone los objetos en pequeños elementos, los disuelve para volver a sintetizarlos sin saltos, el montaje

⁴²² Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 126.

⁴²³ *Ibid.*, p. 85.

es su antítesis ⁴²⁴. El montaje une partes no relacionadas, produce contrastes violentos. En el cine, surge determinado por el propio medio. En el Cubismo, adquiere el estatus de principio artístico. El Cubismo rompe conscientemente con la perspectiva, con el sistema de representación tradicional, introduce en la superficie del cuadro papeles de pared, alambres, trozos de periódicos, fragmentos reconocibles. En el montaje, los desechos hablan por sí, del material brota un sentimiento de divergencia. Más que intervenir en las cosas, el montaje las coloca en una constelación. Escrita cifrada. Limitado al impacto, al principio del *shock*, el montaje suscita dudas. Pero el montaje no se limita a la dispersión de las partes. Las obras van más allá de los principios formales. El material disperso nada dice, pero en la dinámica de la obra deviene elocuente. Con el montaje, con la fricción de las partes, algo se ilumina, no como un cirio que palidece ante la luz de un día normal, sino como “una luz que hace visible la oscuridad como el *flash* de un relámpago”⁴²⁵. Provoca un sobresalto, vértigo, el *shock* de lo nuevo.

Obras como las de Ligeti, Tarkovski o Francis Bacon no sirven esquemas implantados desde arriba. La primacía de la forma es ya una crítica al formalismo. En ellas, la forma, fuerza de agregación, gana vida a través de la sedimentación de la experiencia. Obras que luchan contra la amenaza de la heteronomía. Obras que desconciertan. No son recipientes transparentes que reciben un contenido. El contenido surge con la coherencia de su configuración, tiene un núcleo temporal, no se afirma positivamente, no se deja agarrar.

7. Francis Bacon

Una fotografía de Walter Sickert muestra el taller de Francis Bacon, el suelo repleto de detritos, un mar de destrozos, libros, viejas esponjas, páginas amalgamadas, vasos, botellas, frascos con pinceles, la pared transformada en una gigantesca paleta. La pintura de Bacon supone un desorden, un desorden fecundo.

⁴²⁴ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 208.

⁴²⁵ “(...) a light which makes the darkness visible, like the lightning’s flash (...)”, H. D. Thoreau, *Wild apples and other natural history essays*, Georgia, University of Georgia Press, 2002, p. 80.

Las verdaderas obras de arte no solo introducen el caos en el orden (Karl Kraus)⁴²⁶, como del caos hacen salir lo que tiene “validez y madurez suficientes para adquirir forma”⁴²⁷, del caos logran una configuración precisa. En la pintura de Bacon, las figuras surgen en su desnudez estridente. Figuras penetrantes, tenebrosamente seductoras. Una presencia viva.

Bacon cuenta con el azar. Cita a Picasso: “Yo no necesito jugar a juegos de azar: estoy siempre trabajando con el azar”⁴²⁸. Bacon avanza contra sus primeros pasos, destruye lo que logra fácilmente, intenta una y otra vez, rehace, destruye una cosa para obtener otra. La facilidad no es la principal cualidad de un artista, sólo un medio para un fin⁴²⁹. En Bacon, la sustancia llega con el accidente, con los desarrollos inesperados. Bacon necesita de lo imprevisto, de las dádivas del azar. El ritmo, la cadencia, liberan la pintura de la manipulación de la razón. Trazos involuntarios, pintura lanzada sobre el lienzo, manchas informes: “En realidad, yo no proyecto mis cuadros (...). Pienso en la disposición de las formas y luego procuro que las formas se formen ellas mismas”⁴³⁰. Es como si todo llegara con el instante, “si algo me sale bien, creo que no es nada que haya hecho yo mismo, sino algo que la suerte me ha dado”⁴³¹. La imagen llega a través del azar, pero el azar no se puede controlar, ni siempre trae lo que la obra necesita⁴³². En la pintura de Bacon, sólo parte es accidental, detrás hay el instinto arraigado en la práctica, la experiencia, la memoria. Bacon provoca el azar, pero no entrega la pintura al azar. El azar conserva siempre un poco de su padre⁴³³. El azar muestra hasta qué punto el material se halla sometido a la racionalidad del todo. Para Bacon, lanzar pintura sobre el lienzo y trabajar

⁴²⁶ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 224.

⁴²⁷ “Hora difícil”, Thomas Mann, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 390.

⁴²⁸ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 91.

⁴²⁹ Eugène Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, Tome Premier 1823-1850, París, Librairie Plon, 1893, p. 286.

⁴³⁰ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 117.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 52.

⁴³² *Ibid.*, pp. 54-55.

⁴³³ “Ce que nos tenons du hasard tient toujours un peu de son père!” Paul Valéry, *Oeuvres – Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1207.

conscientemente son dos caras del mismo proceso. No es fácil distinguir entre lo voluntario y lo involuntario, entre el instinto que no engaña, que penetra en los estratos sumergidos de la cultura, y lo racional. Todo ocurre en simultáneo⁴³⁴. Se trata de un encuentro feliz entre la consciencia y el automatismo, entre lo arbitrario y lo necesario. En Bacon, donde parece estar presente el azar, el accidente, está también la maestría, la lucha contra lo previsible. En Bacon, todo parece controlado y sencillo, la figura gana un poder casi mágico.

En Bacon, las imágenes generan nuevas imágenes. Los estímulos llegan de la tradición pictórica, del cine, de la fotografía, de la literatura o la publicidad. Bacon siente fascinación por la precisión del registro de Velásquez, por su aproximación casi milagrosa a las cosas, una pintura aparentemente controlada pero que se abre al precipicio, al abismo⁴³⁵; por los retratos de fin de vida de Rembrandt, el rostro en mutación; por el fuerte sentimiento del movimiento en Géricault, lucha y dolor; por Cimabue con una de las más extraordinarias crucifixiones que encontró⁴³⁶; por la amplitud de la forma de Miguel Ángel, la voluptuosidad de los cuerpos; por las últimas pinturas de Cézanne, donde todo parece desaparecer en el lienzo; por el colorido de Monet; por los cuerpos femeninos de Degas, las escenas de interior, las vértebras saliendo de la piel en *Après le bain*⁴³⁷; por los dibujos de Giacometti, la aventura de descubrir cada día algo desconocido en el mismo rostro⁴³⁸; por las mujeres de cuerpo enorme de Picasso, las escenas de playa del período de Dinard; por la concepción plana del color y de las formas en Matisse; por las obras de Ésquilo, Shakespeare, Baudelaire, Rimbaud, Proust, Yeats o T. S. Eliot; por la fuerza de las imágenes cinematográficas⁴³⁹, como el plano del ojo en “Un Chien Andalou”, de Buñuel y Dalí, o el gran plano de la nodriza que grita en “El acorazado Potemkin”, de Eisenstein. Obras detonadoras, obras que provocan en Bacon una fuerte conmoción⁴⁴⁰. Bacon tanto parte de la descomposición del movimiento en Muybridge, de un viejo libro con

⁴³⁴ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, *ibid.*, p. 90.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴³⁶ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 35.

⁴³⁷ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 48.

⁴³⁸ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 53.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴⁰ *Idem.*

imágenes de cuerpos radiografiados, como de la reproducción de un cuadro de Velásquez o de la reproducción de sus propias obras, de las ilustraciones con colores vivos del interior de la boca, como de la fotografía de un animal en el matadero instantes antes del sacrificio. Imágenes que abren nuevos espacios a la pintura.

La invención de la fotografía transformó la visión de los pintores⁴⁴¹, desplazó su actividad hacia otro lugar. La fotografía capta y conserva directamente la luz que parte de los objetos, registra los fenómenos por “un puro efecto de ellos mismos”⁴⁴². La fotografía transformó todo lo que concierne a la pintura figurativa, asaltó “nuestro sentido de la apariencia”⁴⁴³. Ya no se trata de registrar o evocar exactamente el espectáculo de la vida, ya no se trata de simular la superficie de la realidad, se trata de arrancar la máscara. En la fotografía de un animal salvaje, de un animal en movimiento, Bacon encuentra la clave para tratar el cuerpo humano. Una radiografía influye sobre su modo de pintar la carne⁴⁴⁴. La textura de la piel de un rinoceronte le permite pensar la textura de la piel humana⁴⁴⁵. Bacon no siente atracción por fantasmas vacuos, por la niebla. Bacon no idealiza⁴⁴⁶, entrecruza el estudio del movimiento de Muybridge⁴⁴⁷ con la visión de la carne amontonada en las tiendas Harrolds. Bacon rechaza el mensaje político. No pretende demostrar, narrar, con el apareamiento de la historia, dice, llega el aburrimiento. Bacon desea “transmitir la sensación sin el aburrimiento de su transmisión”⁴⁴⁸.

Bacon pretende un orden diferente de la representación. Rechaza los falsos parecidos, la abstracción. La abstracción simplifica, dice, impone las leyes de la materia cruda⁴⁴⁹. La materia de la pintura es por sí misma abstracta. Pero una pintura

⁴⁴¹ Maubert, Frank, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux-Conversations avec Francis Bacon*, Clamecy, Mille et une nuits, 2009, p. 32.

⁴⁴² “Quant au Vrai, la photographie en a montré la nature et les limites: l'enregistrement des phénomènes par un pur effet d'eux-mêmes (...)” Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1239.

⁴⁴³ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 39.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁴⁸ Dice Bacon citando a Valéry (*ibid.*, p. 62).

⁴⁴⁹ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 118.

no es nunca materia cruda, es conflicto, conflicto entre la materia y lo que en ella surge. En Bacon, la llama de la realidad vuelve a través del carácter artificial, a través de la trampa que capta la imagen en su instante candente.

A Bacon le agradaba ver sus cuadros protegidos por un cristal. El cristal anula las desigualdades del material, confiere unidad a la pintura, produce zonas oscuras, refleja el espectador, los muebles, los cuadros de la pared de enfrente⁴⁵⁰, al mismo tiempo crea distancia, aleja la pintura de la neutralidad cotidiana. La pintura pasa a existir del otro lado. El cristal refuerza el carácter artificial de la pintura, cuanto menos natural, más fecunda, cuanto más extremado el artificio, más posibilidades tiene de funcionar⁴⁵¹.

Bacon es llevado a pintar series. A menudo, un cuadro es mejor en la serie que en separado. En la serie, uno se refleja en el otro, remite al otro, lo niega y así continuamente. Con la conjugación de los varios lienzos, surge la unidad del problema, se aclara el sentido⁴⁵². El tríptico ofrece a Bacon una unidad equilibrada. Lienzos independientes, con los laterales bastante similares y en el centro una composición de contraste. Una hilera que se expande, imágenes en mutación, con sus ritmos, sus cortes, movimientos fragmentados como en la pantalla del cine. Perfil, frente, perfil, como en las fotografías de un archivo de policía. Un foco múltiple sobre el mismo objeto. Lo único mostrado tres veces. Idéntico y no idéntico.

Un retrato es una imagen de alguien concreto. Un nombre y una figura. Lo conocido y lo nunca visto. Bacon pinta siempre gente que conoce bien, necesita conocer el modelo, sería incapaz de retratar a un desconocido a partir de una fotografía⁴⁵³. Bacon usa la fotografía como quien confirma una palabra en el diccionario⁴⁵⁴, como un punto de apoyo a la memoria⁴⁵⁵, para recordar los trazos, reavivar el recuerdo del retratado. Pintando a partir de la fotografía, los obstáculos son menores, no existen tantas inhibiciones, puede deformar, dejarse llevar por la pintura con más libertad.

⁴⁵⁰ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 80.

⁴⁵¹ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 141.

⁴⁵² David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 32.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

Bacon pinta varias versiones del Papa Inocencio X. Ese frío retrato de Velásquez, pintado con tremendo refinamiento y acritud⁴⁵⁶, deviene casi una obsesión. Bacon se siente fascinado por la figura del Papa, por su posición única, por la magnificencia del color⁴⁵⁷. Un Papa alzado en su trono, una imagen en su grandeza, una imagen que se abre al mundo⁴⁵⁸. Bacon revela lo que los suntuosos mantos ocultan, pinta una figura contradictoria, de carne y hueso. Su mal es nuestro mal. La boca con su mecanismo, con sus movimientos internos, los dientes, el brillo, la boca tratada como una caverna, no como una caverna negra, sino como una puesta de sol de Monet⁴⁵⁹. La boca distorsionada, abierta para el grito. El grito de la nodriza en “El acorazado Potemkin”. El grito de la matanza de los inocentes de Poussin⁴⁶⁰. Un grito sufocado, un grito que, de oírse, ningún mortal lo toleraría. Un grito de quien ya no puede hablar, de quien ya no puede gritar. Un grito en un mundo que provoca dilaceraciones horripilantes, más allá de los límites de la imaginación.

Bacon junta el tema del papa al de la crucifixión. Le interesa el armazón donde tantos sentimientos y conductas humanas se sedimentaron, la posición destacada de Cristo en la cruz ofrece bastantes posibilidades⁴⁶¹, la figura surge de su propia carne. Tal como Joyce tiene como modelo para su *Ulises* la *Odisea* de Homero⁴⁶², también Bacon se vuelve hacia los antiguos, actualización laica de los cuadros religiosos. Expresión de la experiencia del presente.

Bacon entiende el artista como alguien aislado en el seno de la sociedad⁴⁶³, aislado, pero no indiferente. Bacon pinta sin subterfugios, sin desviaciones sentimentales, sin rodeos ideológicos. Intempestivo, Bacon se acerca a un lienzo como un criminal que ejecuta su acto⁴⁶⁴. Bacon rechaza un arte intermedio⁴⁶⁵, lo que

⁴⁵⁶ Véase Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, París, Éditions Albin Michel, 2004.

⁴⁵⁷ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 74.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶² Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, París, Éditions Albin Michel, 2004, p. 107.

⁴⁶³ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 122.

⁴⁶⁴ “Fue el pintor y escultor francés Degas el que dijo que un artista ha de entregarse a su obra con el mismo espíritu con que el criminal comete su crimen” Thomas Mann, *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Barcelona, Alba, 2011, p. 198.

no trabaja para la figura es eliminado al instante. Bacon abre la pintura a nuevas áreas de sensación. Muestra con firmeza lo que permanecía oculto. Convince por lo que en el lienzo deviene vivo⁴⁶⁶. Expresión directa, trazos salvajes, colores fuertes, naranjas, malvas acidulados, verdes translúcidos, amarillos, azules violentos, violetas, rosas, formas dinámicas, elípticas, contorno, pero también espesura. Distorsión, pero no por el placer de deformar. En Bacon, la violencia no es procurada, surge con la tensión incandescente.

Espacios exiguos, habitaciones de asilos, celdas de cárcel, ambulatorios. Pocos accesorios, un prolongamiento inanimado del cuerpo⁴⁶⁷. Un paraguas, un lavabo, un teléfono, una cámara fotográfica, una ampolla, caracteres de periódico indescifrables, hojas cubiertas de signos producidos mecánicamente, frases que se borran, letras sueltas, ceniza. Una suerte de prisma, caja, jaula. Un estrado, un pedestal, máxima visibilidad. Figuras aisladas, aprisionadas, indefensas, expuestas. Figuras centradas en su sufrimiento⁴⁶⁸. Una bombilla, luz eléctrica, cruda, atroz. La técnica ganando a las criaturas. La flecha indicadora dirige la mirada, acentúa el movimiento de torsión. Cuerpos contraídos, arrollados sobre sí mismos. Cuerpos en espasmos, dejando escapar fluidos. Músculos, nervios. Rojos intensos, azules, blancos. Tonos angustiantes y suntuosos. Un amontonado de carne suspensa como en el escaparate de la carnicería. Figuras violentamente acopladas, un acto sexual desplazado, transfigurado, sin el sentimiento de culpa. Goce, crudeza animal, carne clavada en la cama. Obsesión por el acto físico, por lo perdido, por el amor. El matadero, gran corredor de la muerte. Figuras que parecen desaparecer en un río de carne⁴⁶⁹.

En Bacon, la presencia de lo pintado molesta, atrae, repele. La alegría surge asociada a la angustia, lo repugnante se mezcla con lo seductor, lo obsceno con lo sublime⁴⁷⁰. En Bacon, las figuras nos asaltan, nos arrancan de la neutralidad, provocan

⁴⁶⁵ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 63.

⁴⁶⁶ Véase Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999, pp. 90-91.

⁴⁶⁷ Véase Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, París, Éditions Albin Michel, 2004.

⁴⁶⁸ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 73.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷⁰ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 7.

una reacción visceral. Figuras que pasan directamente al sistema nervioso antes de ser llevadas a la consciencia. Repentina irrupción de lo inimaginable.

8. Compromiso

Adorno critica las obras de arte que pierden de vista su fin. Defiende un arte sin función en una sociedad donde ya nada es en sí mismo, donde todo es para otro. Adorno defiende el arte más radical. No huye de las polémicas, toma explícitamente partido por el “nuevo arte” contra su envejecimiento. Adorno defiende la autonomía de las obras. Piensa su carácter histórico. Remite las obras a sus orígenes, al proceso de producción social, una lucha entre el artista y el material cuyo resultado es una mónada de la sociedad.

La estética de Adorno es negativa. Adorno no juzga a partir de principios abstractos, no pretende reglamentar, cuantificar o definir. Para Adorno, las obras de arte no se desarrollan en el espacio del pensamiento puro. Tampoco se desarrollan en la esfera de la pura sensibilidad. Se alejan de los dominios de la acción cotidiana⁴⁷¹. Son irreductibles. Cuantificar sus efectos, fijarlos, llevaría al olvido de su contenido. El cálculo y la sustitución por la posesión se alejan del contenido, contenido que no se deja fijar.

Las obras de arte desconciertan. Transforman secretamente nuestras certidumbres. Las obras de arte arrebatan con su verdad. Exigen reflexión, sentimiento, apertura. Exigen una experiencia que no recorte el pensamiento, una experiencia que no reprima la espontaneidad.

Adorno atiende a los medios, a los procedimientos técnicos, a los materiales. Adorno no ofusca, muestra el cuanto la forma de la mercancía penetra en las obras de arte. Muestra los antagonismos de la producción material. Las obras hablan en cuanto tipos de producción, no sólo como formas de consciencia social. Adorno defiende las formas artísticas que resisten a la descalificación del material. Reclama una articulación extrema. Para Adorno, la calidad es inseparable del grado de articulación, de la consistencia de la forma, del rigor que no excluye lo accidental.

⁴⁷¹ Véase Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1297.

Para Adorno, las obras de arte ponen en relieve la fragilidad de lo individual. Simultáneamente, captan el todo del cual lo individual es parte. La dialéctica entre lo particular y el todo puede degenerar en apariencia. Pero la ausencia de apariencia en una obra de arte es regresiva.

Adorno defiende no un arte directamente político, sino un arte comprometido socialmente, compromiso con lo humano, negación del sufrimiento. Para Adorno, las obras de arte se hacen críticas al afrontar el dilema de su posibilidad, al resistir a la falsa pacificación, al traer a la superficie los antagonismos. Las obras se hacen críticas no excluyendo lo silenciado, no ocultando con imágenes favorables el presente desdichado, dando nombre a lo que se escapa.

Las obras de arte mantienen una relación dialéctica con la praxis. Negatividad crítica. Cifra de lo posible. Un destello de reconciliación. Fruto del trabajo, de la compartimentación del saber, en las obras surge algo no fabricado. Algo vivo que afecta nuestra experiencia, que la fecunda. Imitándose a sí mismas, las obras de arte se vuelven críticas, memoria utópica. Brillan como una estrella fugaz. Esperanza que pasa sobre nuestra cabeza (Goethe).

Para Adorno, el artista desaparece en el contenido objetivo de la obra. La vida de un artista, como dice Valéry, “siempre mal definida, incluso para su vecino, incluso para sí mismo, no puede ser utilizada en una explicación de sus obras”⁴⁷². Una obra de arte gana su expresión, su sentido, su belleza, en lo que es común. Raramente corresponde a la doctrina promulgada por el artista⁴⁷³. Una obra de arte escapa a lo que el artista quiere comunicar a través de ella. Escapa a los ideales estéticos⁴⁷⁴. Las obras no se dejan resumir: “Resumir una obra de arte es perder lo esencial”⁴⁷⁵.

Para Adorno, saber cómo ha sido hecha una obra de arte no significa comprenderla. El concepto de artefacto no es suficiente para su comprensión. Las obras no se agotan en la técnica, se alejan de su origen. Comprenderlas es pensar en lo que las une al mundo y en lo que las separa del mundo. Más que una experiencia

⁴⁷² “La véritable vie d’un homme, toujours mal définie, même pour son voisin, même pour lui-même, ne peut pas être utilisée dans une explication de ses oeuvres” *Ibid.*, p. 1231.

⁴⁷³ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 238.

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ “Résumer (...) une oeuvre d’art, c’est en perdre l’essentiel” Paul Valéry, *Oeuvres –Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1244.

fija, personal, se trata de la confrontación de la vida de cada uno con lo que en la obra de arte se desarrolla⁴⁷⁶. “Para leer bien un poeta o un prosista tiene uno mismo que ser, no un erudito, sino un poeta o un prosista”⁴⁷⁷. El ideal de la recepción converge con el ideal de la producción. Leer un buen libro, decía Goethe, es tan difícil como escribirlo⁴⁷⁸.

Para Adorno, comprendemos una obra de arte cuando nos comportamos con la misma familiaridad, con el mismo cuidado, del minero que recorre la mina⁴⁷⁹. Cuando avanzamos en la oscuridad, cuando experimentamos la disciplina que la obra impone. Comprendemos una obra cuando la imitamos, cuando volvemos a producirla, cuando oímos de nuevo las experiencias en ella sedimentadas. Comprendemos una obra cuando atendemos a su mirada interrogante. Y cuanto mayor la comprensión mayor el sentimiento de insuficiencia. Vuelve el enigma. La comprensión surge con lo que se renueva a cada instante.

⁴⁷⁶ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 211.

⁴⁷⁷ “(...) para se ler bem um poeta ou prosador, é preciso ser-se, não erudito, mas poeta ou prosador” Marcel Proust, *O prazer da leitura*, Lisboa, Teorema, 1997, pp. 74-75.

⁴⁷⁸ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 67.

⁴⁷⁹ T. W. Adorno, “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 261

VI. Cine

1. Años pioneros

“Since dark is what brings out your light” (Robert Frost)⁴⁸⁰.

Cine, misterio de luz y sombras, figuras como las que se veían en el fuego. Luz de un tren que pasa, una estrella terrestre. Cine, luz que deja su huella, que no miente, que presenta un mundo por comprender. Imágenes que viven en el tiempo. Imágenes con el tiempo que en ellas vive⁴⁸¹. Un arte surgido del entusiasmo por la mecánica. Una manivela mantiene el movimiento, la cinta sensible a la luz, perforada en los márgenes, avanza a través de unos dientes que entran en sus orificios. Combinación, como dice Kluge, del “principio máquina de coser” con el “principio bicicleta”⁴⁸². A la máquina de coser y a la bicicleta se suma una tercera máquina. Surge en las ciudades del este de los Estados Unidos. Final de la jornada, los trabajadores regresan a casa cansados, se sienten perdidos en Nueva York. Deseos acumulados, deseos de apartarse de la vida real, los empresarios instalan una máquina en su camino, el principio “penny arcade”, gran atracción. A cambio de una moneda es posible echar una mirada a través de una mirilla a un mundo extraño⁴⁸³. Más tarde, se aplica el principio de los gabinetes de curiosidades, de los panoramas, del teatro, proyecciones en pequeños espacios a cambio del pago de una entrada. Surgen las “tiendas de diversión cinematográfica”⁴⁸⁴. El cine conquista el público. Un público que espera el momento mágico en que la pantalla se ilumina. Reunión de sujetos aislados, insatisfechos día por día, secretamente oprimidos en su desdicha, en su ruina. Pero en la sala, comunión, una asamblea, una simpatía común: “unidad

⁴⁸⁰ Robert Frost, *Complete Poems of Robert Frost*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 575.

⁴⁸¹ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 89.

⁴⁸² Alexander Kluge, *Historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 40.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸⁴ *Idem.*

sensible de una pluralidad viva”⁴⁸⁵. Cine, una percepción desarrollada colectivamente, activada por el contenido de las imágenes⁴⁸⁶. Imágenes saturadas de historia, fragmentos concretos de la vida.

Años pioneros. Diversidad del *cinéma impur*⁴⁸⁷. Mucho por explorar. Imágenes vividas con intensidad, lugares remotos, la muerte de un elefante⁴⁸⁸, la ejecución de un asesino, una cabeza cortada, una locomotora que cae sobre el público, un público que estremece, que sale de la sala apavorado. Cine, un arte fruto de la especialización del mundo moderno. Un mecanismo que despierta fuertes emociones. Imágenes que resisten al empobrecimiento de la división del trabajo. Imágenes populares. Cine, un arte que nace con los hombres haciendo frente a fuerzas naturales destructivas, a su inhumanidad, con la sociedad haciendo frente a su propia destrucción⁴⁸⁹. Poderosas imágenes proyectadas al ritmo del trabajo fabril. La máquina social oculta, el nuevo arte muestra, ilumina.

El camino del cine es sinuoso. La sociedad funcional sustituye los criterios estéticos por criterios pragmáticos, utilitaristas⁴⁹⁰. El cine choca con las exigencias del negocio. La lucha es desigual, el negocio tolera mal la divergencia, coloniza el arte con el consumo pasivo, mantiene los estados de alma inalterados, fomenta la distracción, el olvido. El comercio aleja el cine del verdadero arte popular, no acepta la agudeza, lo que perdura, lo inimitable⁴⁹¹, pero el cine resiste, alcanza la madurez

⁴⁸⁵ « L'unité sensible d'une pluralité vivante » Paul Valéry, *Oeuvres - Tome II*, Bibliothèque de la Pléide, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p.1275.

⁴⁸⁶ Alexander Kluge, *Historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, p. 49.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁴⁸⁹ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 107.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁹¹ « Avouons que les conditions de la vie moderne, le changement de la production en fabrication, de l'opération individuelle en exécution mécanique d'objets faits 'à la chaîne' ou en série, l'économie de temps, la concurrence qui engendre le 'bon marché', les effets de la mode et de la publicité qui développent l'imitation aux dépens du goût personnel, et quelques autres circonstances, ne sont pas des plus favorables à la création des objets les plus précieux. L'inimitable ni le durable ne conviennent à notre époque » Paul Valéry, *Oeuvres - Tome II*, Bibliothèque de la Pléide, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p. 1052.

estética. Un cine que abre nuevas posibilidades, que fomenta una consciencia despierta.

2. Plus ça change, plus c'est la même chose

La industria impone su fuerza dominadora. Fabrica de modo planificado, se apodera de los medios de distribución, nada deja por reglamentar⁴⁹². La industria de la cultura congela el cine, lo convierte en cine *vitrine*, cine mercancía, arte inexpresiva, sin memoria, sin belleza.

Concentración económica y administrativa, obediencia jerárquica, triunfo del capital invertido. Para la industria de la cultura, lo que no se vende, por necesario que sea, es alejado de la oferta. La industria de la cultura disimula, oculta sus propósitos, se sirve de las seducciones del arte. La industria de la cultura proclama enérgicamente lo existente. Ingeniosa regularidad, rutina disfrazada de naturaleza, la industria de la cultura nada ofrece que antes no haya sido aprobado por el negocio, reconocido, clasificado. En ella, las diferencias de valor son abstractas, no cualitativas. Las mismas asociaciones, los mismos cálculos, nuevos efectos que llegan a través de viejos esquemas. La oferta parece inagotable, pero las posibilidades de elección son aparentes. La unicidad es artificial, ilusoria. Las novedades se disuelven entre novedades. Saltos continuos de un objeto a otro, el hechizo de la dispersión. La industria de la cultura pone fin a la concentración en lo que se desarrolla coherentemente. Impide el público de elegir, de juzgar, le saca lo que le pertenece. La industria de la cultura cruza grandes distancias, traspasa todas las fronteras, pero no acerca a los hombres. Reproduce el aislamiento, enseña a tolerar una vida despiadada. Su discurso va directo a las debilidades del público, un público acosado por dificultades económicas, atormentado, cansado, culpado de un crimen que no ha cometido. Un público que parece haber perdido la capacidad de asombrarse.

La industria reproduce la vida social organizada según el lucro. Su movimiento es continuo, un círculo vicioso. Sus tentáculos llegan a los escondrijos más recónditos. Su ritmo es opresivo y monótono, su hacer normalizado. Nada es en sí mismo, todo sirve para otra cosa. Lo importante es no perturbar el negocio. Ha

⁴⁹² Véase T. W. Adorno, "Resumen sobre la industria cultural", *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, pp. 295-302.

quedado atrás el tiempo en que los artistas, para sobrevivir, convertían obras autónomas en mercancía cultural. La industria produce directamente mercancías. La aritmética diabólica del “profit-and-loss” no admite excepciones, anula la tensión entre la vida de las imágenes y la monótona vida cotidiana, hace desaparecer lo que convierte una obra de arte en crítica, el deseo de una sociedad diferente. La industria de la cultura trata de reforzar la lealtad a un sistema que actúa contra los intereses de los propios sujetos. Productores, críticos, público, todos participan en el engranaje, todos se vuelven agentes de la tendencia objetiva. La industria de la cultura trata de administrar transversalmente la consciencia y los deseos, convierte la espontaneidad en excentricidad, crea obstáculos a la fantasía, reduce los individuos al conformismo, a consumidores.

La industria de la cultura programa el tiempo libre. Traza una línea de demarcación entre tiempo libre y tiempo de trabajo. Separación abstracta, trabajo y diversión, a los dos les sustrae el espíritu y la alegría. Trabajo sin placer y gratificación inmediata, sustituta. La industria de la cultura se presenta como la mejor compañía. ¡Esto es diversión! Pero diversión pasiva, identificación sin reservas con un poder que golpea. La industria de la cultura atribuye profundidad a lo que carece de profundidad. Acusa de insensato lo que las obras de arte tienen de sabio. Convierte la seriedad en algo fuera de moda. El público debe acompañar el espíritu del tiempo⁴⁹³, quien no participa pasa por reaccionario. Se trata de recibir lo mejor, un producto exclusivo, la última novedad, se trata de sucumbir al hechizo, al mito del éxito⁴⁹⁴. Éxito que desaparece como el agua en la arena. Una sucesión de presentes puntuales, un golpe en la memoria involuntaria. Todas las huellas se borran, todo es provisorio. Adorar hoy, olvidar mañana. Hoy como ayer, mañana como hoy. Las mismas obsesiones, las mismas patologías. Desánimo, un tedio sin fin.

La industria de la cultura confunde lo que está ocurriendo en el mundo con lo que aún es capaz de vivir y vigorar en el mundo. Confunde los bienes de consumo de escaso valor con obras de arte de altísima calidad, la moda con el genio, la fama con el riesgo de la inversión. Detrás de cada talento se esconde un grupo de interés,

⁴⁹³ T. W. Adorno, “Moda atemporal. Sobre el jazz”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas-Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 115.

⁴⁹⁴ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 178.

objetivos comerciales⁴⁹⁵. Talento como inspiración pura, talento que atribuye a “la inspiración bastante más de lo que ésta puede dar”⁴⁹⁶. Talento cuidadosamente fabricado, agigantado por lo atractivo del reclame. Talento que pertenece a la industria antes mismo de ser presentado al público. Talento que entra en escena triunfante, tanto de pomposo como de simplificador. Todo tan profundamente sentido como mecánico, un final bombástico y los aplausos estallan unánimes.

La industria de la cultura finge una comunicación directa y espontánea con el público, *face to face*. Todo conmensurable, inmediatamente reconocible, positividad. Y el público se pierde en el reportaje, en lo temático. Historias que no se mueven, historias precipitadas, sin sustancia. Lenguaje explorado según las tendencias de la moda. Frases hechas, palabras vagas, lenguaje convertido en elogio de la mercancía, agitación, ruido. Para Adorno, la verdadera obra de arte resiste a la tragedia de la comunicación, a lo que falsea el pensamiento, al lenguaje formateado y banal del comercio. Una verdadera obra de arte no distrae con conversaciones de ventrílocuos, no se satisface en las necesidades de orden práctico, se aleja del sistema común de cambios de signos contra actos e ideas⁴⁹⁷. Una verdadera obra de arte transforma el lenguaje de la vida cotidiana, sus palabras, sus figuras, sus formas más familiares, en un lenguaje singular, las mismas palabras, pero en un orden diferente, “un lenguaje dentro del lenguaje”⁴⁹⁸.

Una farsa como “Le Grand Macabre” de Ligeti, explosión de lo cómico y de lo absurdo, presenta el más poderoso y profundo de los pensamientos, lo más intenso de la vida, más feliz en el escenario, en sus ritmos, en sus palabras, que en la realidad. En las verdaderas obras de arte, las palabras, “el sonido y el sentido ya no pueden separarse y se corresponden indefinidamente en la memoria”⁴⁹⁹. Las verdaderas obras de arte ponen en evidencia los recursos del lenguaje, extraen del lenguaje toda su energía, dan sentido a la expresión, más que signos, que un medio

⁴⁹⁵ Véase T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 98-99.

⁴⁹⁶ « Il pourra attribuer à l'inspiration beaucoup plus qu'elle ne peut donner » Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1337.

⁴⁹⁷ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1293.

⁴⁹⁸ « (...) un langage dans le langage » (*idem*).

⁴⁹⁹ « (...) le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire » (*ibid.*, 611).

de comunicación, despiertan nuestra vida afectiva, nuestra sensibilidad intelectual⁵⁰⁰. No dicen qué es la belleza, la muestran.

Los estrategias de la industria de la cultura condicionan el impacto de una obra de arte. Pero una obra no se juzga por su impacto inmediato, una obra se transforma a lo largo del tiempo. En ella se deposita la mirada de quien la ve, esa mirada de que habla Benjamin⁵⁰¹. Una obra de arte no se deja instrumentalizar, no hace concesiones a la administración, no sucumbe a los caprichos del público, escapa a la aritmética, a la estadística, a la opinión. Una verdadera obra de arte protesta contra un mundo endurecido, contra la recepción instituida. Se presenta en su forma no degradada⁵⁰². Se mueve entre lo disonante y la armonía deseada, entre la injusticia y la belleza.

El debate sobre si una obra de arte es comprensible “para la gran mayoría” sólo añade confusión⁵⁰³. Una obra de arte dice siempre respecto a la mayoría. Recuerda lo doloroso. Nos conduce hacia nuevos mundos, mundos aún sin nombre. Es fiel a su ideal, ideal en un mundo sin esperanza, ideal momentáneamente tangible, ideal malinterpretado por la industria. Industria que convierte la verdad en simple medio, que “se adapta a los deseos por ella misma evocados”⁵⁰⁴. Industria que produce necesidades y las dirige, que condiciona los hábitos, que forma el gusto, que transforma el espíritu en bien cultural. Del público espera pasividad, aceptación. Industria que acusa las obras más radicales de esnobismo intelectual. Absurdas, dice. Fórmula mágica, si son absurdas no hay nada para entender. Industria que no soporta la voz de lo abandonado, la evidencia de una imagen verdadera. Prefiere el triste conformismo, sus héroes tienen como modelo los hombres de negocios, sus sueños impiden el público de soñar, divierte con el espectáculo de nuestro egoísmo, de nuestras miserias.

⁵⁰⁰ *Idem.*

⁵⁰¹ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993, p. 164.

⁵⁰² T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 316.

⁵⁰³ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 194.

⁵⁰⁴ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 178.

La industria de la cultura usa la crítica para especular sobre el gran valor de malas obras⁵⁰⁵. Usa la crítica para establecer una reputación sin importancia. A juzgar por algunos de sus críticos, ninguna obra autónoma se salva. Un simple detalle, una expresión que no coincida con el gusto instituido es la muerte de la obra⁵⁰⁶. Los críticos se limitan a señalar pequeños defectos, faltas insignificantes, imperfecciones fuertemente compensadas por la belleza de la obra⁵⁰⁷. Críticos que condenan sin misericordia, a menudo en términos difamatorios. La malicia y la calumnia tienen más sabor que un verdadero juicio.

Las obras de arte necesitan de la crítica, pero de una crítica sagaz. Una crítica prospectora en búsqueda de tesoros desconocidos. Una crítica que las arranque del conformismo, que rescate su significado vivo. Una crítica como la de Baudelaire permanece como modelo. En Baudelaire, los méritos de las obras pesan. Juicios siempre acompañados de “las consideraciones más delicadas y más sólidas”⁵⁰⁸. Una crítica del “tipo terriblemente fácil y, por lo tanto, terriblemente difícil”⁵⁰⁹. La verdadera crítica predica infatigable y frecuentemente en el desierto. Ve nítidamente, distintamente, donde otros sólo ven indistintamente⁵¹⁰. Ve lo que nadie había visto antes. Su perspicacia se pone a prueba en las obras nuevas⁵¹¹.

Los verdaderos talentos son como las estrellas. Su luz tarda tanto en llegar hasta nosotros que, cuando finalmente podemos distinguirla, el astro ya se ha extinguido hace tiempo⁵¹².

⁵⁰⁵ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1998, p. 340.

⁵⁰⁶ Henry Fielding, *Tom Jones*, Londres, Penguin Books, 1994, p. 481.

⁵⁰⁷ *Idem*.

⁵⁰⁸ « des considérations les plus fines et les plus solides » Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 612.

⁵⁰⁹ « du genre terriblement facile, et donc terriblement difficile » (*idem*).

⁵¹⁰ « Ce don consiste d'abord à voir distinctement là où les autres ne voient qu'indistinctement » Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1999, p. 233.

⁵¹¹ « la sagacité du juge, la perspicacité du critique, se prouve surtout sur des œuvres neuves» (*ibid.*, 231).

⁵¹² « Les vrais talents sont comme les étoiles. Leur lumière met si longtemps à venir jusqu'à nous que quand nous pouvons enfin la distinguer, l'astre est déjà depuis longtemps éteint» (*idem*).

Gracias a sus poderosos “telescopios espirituales”, la verdadera crítica distingue al nacer los “talentos estrella”⁵¹³. La distancia no disminuye la precisión, capta su luz, nos da a ver una belleza incomprensida.

3. Decidir en función del público

Los artistas sueñan con “un máximo de entendimiento”⁵¹⁴. La incomprensión es siempre una experiencia dolorosa. Tarkovski recuerda la historia de Cézanne. Es sabido que Cézanne, tan admirado por sus colegas pintores, vivía como una catástrofe el hecho de que su vecino no le tuviera por un gran pintor. Contra esto, Cézanne nada podía hacer, no podía pintar de otro modo⁵¹⁵. Decidir en función del público no lleva al artista a mejores resultados, no vuelve la obra más accesible⁵¹⁶. Decidir en función del público es una distracción y las verdaderas obras de arte no admiten distracciones. Para el artista, conseguir aplausos no es difícil⁵¹⁷, difícil es pasar de lo amorfo a la forma, difícil es llevar el material a lo nunca antes intuido, llegar a la imagen viva, única. El artista recoge del tiempo que le ha tocado vivir. Se sirve de sus experiencias vitales⁵¹⁸. Giacometti esculpe un perro: “Soy yo. Un día me he visto en la calle, como si fuera un perro”⁵¹⁹. El artista puede contar con el público sin necesitar adularlo⁵²⁰, viven en la misma sociedad, comparten las mismas turbulencias. La sustancia de la obra de arte es histórica. Una obra muestra los hombres en su verdad, revela sin medias palabras.

Para Adorno, las obras de arte parten de fuerzas contrarias, son cosas producidas y realidad ideal. Se alejan de su origen, pero no la olvidan. Necesitan del

⁵¹³ *Ibid.*, p. 231-232.

⁵¹⁴ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 185.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁵¹⁹ Frank Maubert, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des deux- Conversations avec Francis Bacon*, Clamecy, Mille et une nuits, 2009, p. 81.

⁵²⁰ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, pp. 199-200.

contacto fructífero con la sociedad. Recluidas, en su pureza, pierden aliento, sufocan. En su radicalidad, en su amor a la verdad, las obras de arte se enfrentan al mundo. Su brillo no se debe al precio, sino a la fuerza de lo que ha perdido el color, a la fuerza de lo que se recompone a partir del olvido. Las obras de arte muestran el abismo entre lo existente y lo posible, entre lo que los hombres son capaces de realizar socialmente y una realidad social y económica retrógrada, escandalosamente retrógrada⁵²¹. Las obras de arte resisten al espíritu dominante. No son un simple reflejo de las formas de organización social. Las obras de arte no olvidan el sufrimiento. Escapan a la conciencia cosificada. En lo que tienen de vivificante, estímulo que sorprende, nos hacen sentir parte de una verdadera comunidad⁵²².

4. Distancia y proximidad

Para Adorno, Benjamin, en su ensayo sobre la obra de arte, tiene una actitud drástica, de un lado, obra aurática, del otro, obra reproducida en masa. Adorno insiste en la tensión entre los dos polos⁵²³. Recuerda “La pequeña historia de la fotografía”, donde Benjamin salva el aura de las primeras fotografías, aura que la fotografía ha perdido con su explotación comercial⁵²⁴. Como hemos visto, en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin atribuye el instante de aparición en la distancia a las obras de arte del pasado. A las obras auráticas opone obras marcadas por la moderna técnica de reproducción. Obras próximas, políticamente progresistas. Adorno crítica el optimismo político del amigo. Las categorías que Benjamin postula para el cine (valor de exposición, test) se entrecruzan con el carácter de la mercancía, carácter al que se opone el propio pensamiento de Benjamin⁵²⁵. El valor de exposición, que en el ensayo de Benjamin supera el valor de culto, se vuelve imagen del cambio. La técnica más desarrollada sirve las leyes del mercado. Los seres

⁵²¹ Thomas Mann, *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Barcelona, Alba, 2011, p. 210.

⁵²² Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 210.

⁵²³ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 81.

⁵²⁴ Véase Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp.63-83.

⁵²⁵ T. W. Adorno, “Carteles de cine”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 313.

humanos, dice Adorno, “han entrado en la técnica y, como si le hubieran dejado en herencia su mejor parte, se han quedado tras ella como si fueran unas cáscaras”⁵²⁶.

Para Adorno, la condena de Benjamin del aura en el ensayo sobre la obra de arte fácilmente se desplaza hacia la destitución de obras que no se dejan instrumentalizar, obras tantas veces acusadas de herméticas e irracionales, en realidad, fuerza ilustrada, expresión del sufrimiento, negación del autoritarismo, del oscurantismo.

Adorno salva el momento de distancia de las obras de arte, manifestación intra-estética, manifestación de lo mediado como inmediato, suspensión momentánea. Momento de resistencia a la degradación impuesta por la industria y el mercado. Negación de un mundo donde todo es para otro. Espíritu que se vuelve contra sí mismo. Espíritu que “avergüenza al espíritu dominante”⁵²⁷. Un segundo mundo dentro del mundo.

La industria de la cultura prefiere el brillo excesivo a la huella de lo humano, hace desaparecer los rostros tras las máscaras. Fabrica el aura artificialmente, disfraz del poder de cambio. Produce una atmósfera, una niebla engañadora. Produce una imitación mecánica del fuego hechicero de la cocina, con el terrible susurro que la bruja malvada ofrece en un plato a los pequeños que pretende devorar: “¿está buena la sopita, te gusta la sopita?, seguro que te sentará bien, muy bien”⁵²⁸.

Adorno atribuye el aura a las obras que no hacen concesiones, que niegan la cruda materialidad y la intención impuesta. Obras en su lenguaje secreto, en su monólogo interior. Aura, como en Ligeti y Tarkovski, indisociable de la mano que deja su huella, del *métier*, de la liberación de la técnica, de la memoria, distancia y máxima proximidad.

La industria de la cultura dispara en todas las direcciones. Desarrollo ruidoso, cambios precipitados, inconexos. La industria de la cultura destruye el olvido protector, sustituye de la tensión espiritual por la tensión corporal, el placer somático por la excitación⁵²⁹. La industria de la cultura impone su aparato, poderoso, frío,

⁵²⁶ “El funcionalismo hoy” (*ibid.*, p. 343).

⁵²⁷ “Arnold Schönberg (1874-1951)”, (*ibid.*, p. 134).

⁵²⁸ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 202.

⁵²⁹ T. W. Adorno, “Spengler tras la decadencia”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 44.

electrizante, cruel con el cuerpo. El aparato se impone y no devuelve lo que retira. Quiebra las resistencias, atrofia las energías.

Las verdaderas obras de arte no confían ciegamente en la técnica, se esquivan a la dirección única. Pero los artistas no desprecian el progreso técnico, no caen en aspavientos reaccionarios. Chéjov decía que “en la electricidad y en el vapor hay más amor a la humanidad que en la castidad y en el ayuno”⁵³⁰. Las obras de arte rompen con la falsa riqueza de los medios⁵³¹. Rechazan el amor fetichista al aparato⁵³². No temen parecer anticuadas. En el mundo de la eficacia, se presentan como cosas que no sirven para nada, liberadas de toda influencia, de los negocios, de la política, de la mentira del sentimentalismo. Obras poderosas en su debilidad. Obras que a través de la técnica llegan a lo no producido, a la expresión, a lo inintencional.

La industria de la cultura glorifica la satisfacción rápida, el simple divertimento. Nada de tristezas, la vida necesita de un poco de brillo y las pequeñas mentiras hacen parte de la belleza. La industria de la cultura trata de conquistar al público, pero no logra absorberlo completamente. Agotado, enmudecido, el público tiene aún fuerzas para resistirle⁵³³. Conoce los propósitos escondidos. Parece aceptar el juego, pero no se lo cree. Repite en voz baja: “how silly all this is!”.

Para Adorno, las cosas pueden aún alterarse. Antagónica, la industria de la cultura “contiene el antídoto contra su propia mentira”⁵³⁴. Los artistas aún son capaces de hacer estallar el negocio con los propios medios del negocio y el público aún es capaz de defender sus intereses reales.

⁵³⁰ Chéjov citado en Thomas Mann, *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Barcelona, Alba, 2011, p. 278.

⁵³¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 48.

⁵³² T. W. Adorno, “Carteles de cine”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 309.

⁵³³ T. W. Adorno, “Tiempo Libre”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993, p. 63.

⁵³⁴ T. W. Adorno, “Carteles de cine”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 312.

5. El cine maduró estéticamente, Tarkovski

El artista no trabaja nunca bajo las condiciones ideales. Si las condiciones ideales existieran se quedaría sin trabajo. El artista no vive en el vacío, no produce en el vacío. Las obras de arte nacen en un mundo deformado. En un mundo perfecto la armonía sería vivida, no procurada⁵³⁵.

Tarkovski no permite que le prescriban lo que tiene que hacer. Tarkovski usa procedimientos industriales, pero no pensando en el lucro. Le cabe al artista decidir si se vende por treinta monedas de plata o si desarrolla su talento hasta los límites de lo posible⁵³⁶. Tarkovski defiende un cine sin egoísmo. Un cine que no renuncia al mundo. Un cine que no se deja atrapar en un género, que escapa a las modas. Tarkovski entiende el cine como un arte tan radical como las demás artes⁵³⁷.

El cine de Tarkovski rechaza convertirse en maquinaria de la moralidad o en instrumento educativo. El *pathos* político, dice, cuando se manifiesta de modo inmediato, se vuelve mentiroso⁵³⁸. Tarkovski cita a Tolstoi: “Lo político excluye lo artístico, porque lo primero tiene que ser partidista para poder conseguir algo”⁵³⁹. La imagen artística conjuga en sí el carácter contradictorio de los fenómenos⁵⁴⁰. Si quiere ser verídica no puede ser partidaria. La chispa de la liberación no es fruto del cálculo, surge cuando menos se espera.

Tarkovski no emplea ejemplos que puedan ser sustituidos, ni símbolos que fácilmente se convierten en estereotipos⁵⁴¹. Tarkovski no queda paralizado en el camino de las abstracciones⁵⁴². La originalidad llega con la riqueza de lo concreto, con

⁵³⁵ Véase “A Poet in the Cinema. Andréi Tarkovski”, entrevista de 1983, dirigida por Donatella Baglivo.

⁵³⁶ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 192.

⁵³⁷ “Mi objetivo es poner el cine a la misma altura que las demás artes. Convertirlo en igual a la música, la poesía, la prosa, etc.” Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 104.

⁵³⁸ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 72.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴⁰ *Idem.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 95.

una continua resolución de problemas. Sin trabajo, los dones de la musa no llegan. La obra requiere del director una entrega completa, una responsabilidad difícil de conseguir, casi obsesiva, responsabilidad que se define a sí misma, soberana, verdadera. Nada que sea inferior parece digno. La obra exige una respuesta individual. Una respuesta secretamente ordenada, intransmisible, un esfuerzo para nombrar las cosas inadecuadamente nombradas. La obra de arte es una revelación tanto para el público como para el artista. Cosa viva, incomprensible, hunde lo establecido, muestra el mundo en la máxima expresividad. La obra de arte nada tiene que probar, no tiene que emitir juicios, nada tiene que explicar, “ni siquiera allí donde pone carteles de ‘¡Atención, radioactividad! ¡Peligro de muerte!’ ”⁵⁴³.

En Tarkovski, surgen planos largos, panorámicas, el misterio de la transformación que la naturaleza forja, brotes nuevos, follaje flotante, grandes árboles, el canto de un pájaro, un grito, melancolía que se desvanece por un instante. El agua siempre presente, el movimiento, la lluvia tan cinematográfica, misteriosa, la tierra fecunda y húmeda, con sus los estratos venenosos, lo nocivo, lo putrefacto. La muerte y el nacimiento. Un hombre perdido, el aire de la infancia, la casa incendiada. El territorio prohibido de los deseos. Un hombre en una búsqueda espiritual tormentosa. Un hombre que se despoja del falso orgullo espiritual. La renuncia al dominio de la razón, un gesto radical para liberar a los hombres de la enfermedad espiritual moderna. Un sacrificio para impedir que la catástrofe ocurra. Residuos humanos en descomposición. La historia como naturaleza. La culpa y el asombro de la inocencia. De todo esto habla el cine de Tarkovski, un director que domina las leyes de su oficio. Un artista que no conoce la historia de su arte, dice, se arriesga a volver a inventar la bicicleta⁵⁴⁴. Tarkovski recibe de Eisenstein, de Dreyer, de Bresson. El cine tiene su historia, sus leyes. Pero, el verdadero trabajo empieza cuando el director canaliza todas sus fuerzas para la obra, cuando abandona las convenciones de su arte, cuando elige un camino en la oscuridad y avanza sin ideas preconcebidas. Para Tarkovski, una película no es un esqueleto rígido que el director va cubriendo con adornos. Los modelos esquemáticos recortan. Los movimientos superfluos distraen. Los gestos pomposos prometen más de lo que pueden dar. Con la paciencia activa de un artesano, Tarkovski lucha contra las distracciones, contra las soluciones

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

ilusorias. El espíritu es terriblemente engañoso. Fértil en problemas insolubles⁵⁴⁵. Es tarea del director separar “la luz de la oscuridad, las aguas de la tierra firme”⁵⁴⁶. En cierto sentido, un director “esculpe el tiempo”, como el escultor que adivina la forma y los contornos de la futura escultura sacando los excesos del bloque de piedra⁵⁴⁷. Tarkovski trata con igual cuidado los grandes movimientos y los trazos más sutiles. Todo se mantiene en transformación hasta el último instante, hasta que surge el tiempo justo, la tensión cierta para cada hilo de la tela, la fórmula mágica que abre el tesoro cerrado.

Una obra de arte va más allá del talento del artista, de la técnica, de la expresión de un pensamiento. Para Tarkovski, la idea surge “en contacto inmediato con la realidad del mundo material”⁵⁴⁸. Idea concreta, idea fruto del proceso muchas veces ciego de la gestación de la imagen. Proceso enigmático, irreplicable. Partir de una idea, en lugar de dejarse guiar por las palabras, es un error⁵⁴⁹. No es con ideas que se hacen versos sino con palabras⁵⁵⁰. Las ideas viven en el material. “No hay ideas sino en las cosas”⁵⁵¹.

Los planos de Tarkovski recuerdan los aglomerados de Brueghel, la dinámica y luminosidad de su pintura. Pero Tarkovski no hace pintura animada. La literatura es uno de sus puntos de partida, pero cuando entra en la película se refunde, nadie se acuerda de llamarle literatura. En Tarkovski, los actores huyen de los lugares comunes de la representación, huyen de las figuras dadas, se liberan de las convenciones teatrales. Tarkovski no necesita de actores que actúen, de actores portadores de ideas, sino de actores de carne y hueso⁵⁵², de un rostro, de una mirada verdadera. En

⁵⁴⁵ Paul Valéry, *Oeuvres -Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 1335.

⁵⁴⁶ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 204.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁴⁹ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Manchecourt, Gallimard, 2002, p. 41.

⁵⁵⁰ « Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots* » Mallarmé citado en Paul Valéry, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, p. 1208.

⁵⁵¹ Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 29, p. 37.

⁵⁵² Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 183.

el teatro, el espectáculo es vivo, el actor está presente, la forma tiene la duración del momento en que actúa. En el teatro, el actor se comporta como un “escultor en la nieve”⁵⁵³. En el cine, la individualidad surge a través de la artificiosidad⁵⁵⁴, se fija a través de la verdad de diferentes estados momentáneos. En el cine, el actor desaparece para dejar en la pantalla una figura viva. Desaparece para volver a vivir en la verdad de la imagen⁵⁵⁵.

Para Tarkovski, le cabe al director encontrar la relación entre el material dispar, unir lo que no se deja unir. Cuando la articulación no parece posible y todo se desmorona⁵⁵⁶, surge inesperadamente el principio de la unión, lo que parecía fluctuante encuentra su lugar. En Tarkovski, el montaje nada tiene de juego neutral o de arbitrario⁵⁵⁷. El montaje selecciona, establece nuevas relaciones entre los fragmentos, muestra lo que los une, coordina varios tiempos. El montaje interfiere en el tiempo de cada una de las partes rodadas y le concede una nueva cualidad⁵⁵⁸. Para Tarkovski, un director debe ser tan sensible a la sustancia que la cámara fijó, a la vida interior del material filmado, como el escritor a la palabra exacta⁵⁵⁹. Una palabra fuera del lugar destroza una obra literaria, un ritmo impreciso destroza una obra cinematográfica⁵⁶⁰. El director debe tirar de los hilos sueltos hasta encontrar la tensión adecuada, dosificar la tensión entre el hilo del tiempo y todos los otros hilos⁵⁶¹. El tiempo, la realidad viva, no dirigida, entra en la imagen. Imagen que no se deja condensar en una fórmula conceptual, en una idea: “Todo un mundo que se refleja en una gota de agua”⁵⁶².

⁵⁵³ Kleist citado en Tarkovski (*ibid.*, p. 168).

⁵⁵⁴ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 184.

⁵⁵⁵ *Idem.*

⁵⁵⁶ *ibid.*, p. 142.

⁵⁵⁷ *ibid.*, p. 141.

⁵⁵⁸ *ibid.*, p. 145.

⁵⁵⁹ *ibid.*, p. 142.

⁵⁶⁰ *ibid.*, p. 147.

⁵⁶¹ Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, pp. 441-442.

⁵⁶² Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 135.

6. Andréi Rubliov

En 1966, surge *Andréi Rubliov*, la película de Tarkovski inspirada en la vida del célebre pintor de íconos. Tarkovski muestra un lazo subterráneo con la tradición, una cultura oscurecida por el olvido. Tarkovski invierte la relación entre los antiguos y los modernos. Malevich está presente en Rubliov. El pasado surge, no como una colección de cosas muertas, sino en su relación viva con el presente. La vida de Rubliov es mostrada en distintos retablos, cada uno con su desarrollo particular. En lugar de una unidad linear, de una secuencia cronológica, se muestran fragmentos tomados del *continuum* de la vida del pintor, trazos de su largo trayecto, talleres, celdas monásticas, el sufrimiento entrecruzado con el amor y el deseo de belleza. Rubliov busca una relación armoniosa entre los hombres, entre la historia, el arte y la vida⁵⁶³. Rubliov aprende de los demás. Su arte, expresión de un ideal, no puede huir de las heridas sangrientas⁵⁶⁴. Rubliov se encuentra con un mundo enfermo, tiranía, saques, humillaciones. Vive la contradicción: sufrimiento y esplendor, barbarie y belleza⁵⁶⁵. Rubliov pasa por los “círculos infernales del sufrimiento”, pierde la fe para, al final, recuperarla uniéndose a los destinos del pueblo⁵⁶⁶. Rubliov prácticamente no aparece a pintar. El ícono está presente, aunque no se muestre, está presente en el aliento del pintor, en su relación con el mundo, en su ansia de verdad⁵⁶⁷.

6.1. El vuelo

La expectativa del primer plano. La ilusión del vuelo. La ilusión del cine. Preparativos para un viaje en globo. Un campesino pretende volar. ¿Cuántos años habrá pasado soñando con su vuelo? Se calienta el aire del globo. Un globo hecho de pieles de animales y viejos andrajos. Un globo miserable. El campesino sube a la catedral. Figuras de piedra, animales, las figuras que el pasado nos dejó. Se sueltan

⁵⁶³ Véase “A Poet in the Cinema. Andréi Tarkovski” entrevista de 1983 dirigida por Donatella Baglivo.

⁵⁶⁴ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 196.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

las amarras, el campesino flota libre. Desde el cielo, contempla la tierra. La multitud asiste escéptica. El globo recorre las orillas del río, la llanura inundada. Pierde aire, está a la deriva. Un montículo de hierba y el impacto. El golpe contra la tierra. La cámara penetra en el mundo opaco, se hunde en la realidad. Un caballo rueda al sol, indiferente a la caída del campesino.

Tarkovski filma un acontecimiento concreto. La expresión sin miedo de un deseo. La catástrofe de un campesino. Tarkovski elimina el simbolismo del episodio, para alejarse del “complejo de Ícaro” sustituye las alas por un globo⁵⁶⁸. Jirones toscamente unidos, restos como en Beckett. Lo mutilado, producto del mundo en el que vivimos, lo que no deja fijar el sentido, un brillo breve sobre la sombra de la catástrofe.

6.2. El Bufón

Andréi Rubliov y sus compañeros avanzan por los prados, caminan bajo un cielo gris, conversan sobre los años vividos en el monasterio. Abandonan la vida resguardada, se dirigen a Moscú, allí encontrarán Feofán el griego, el pintor de mayor renombre de la época. Cuántas veces habrán pasado por aquel abedul sin prestarle atención. Qué bello les parece en la despedida. Las cosas ganan una nueva belleza cuando sabemos que no volveremos a verlas.

Un aguacero. Los monjes aceleran el paso. Hallan un cobertizo donde pueden abrigarse. En el interior, una fiesta. Los campesinos se divierten con un bufón. El bufón danza, canta, hace malabarismos, cabalga sobre un bode. Los campesinos lo incitan. El bufón se pone de manos, enseña el trasero. Hilaridad desenfadada, tan cercana al dolor, a la tristeza. Las mujeres miran por una pequeña ventana. Los campesinos ofrecen comida y bebida al bufón. El bufón bebe, obediente, con una sonrisa casi infantil. Con la llegada de los monjes se hace silencio. En la puerta, una cortina de lluvia. El bufón saca la camisa. Ofrece a la lluvia su cuerpo flaco. Desaparece para volver a aparecer en la puerta cabeza abajo. Se burla de los monjes. Regresa al cobertizo, curvado, parece haber envejecido. Se acuerda de su historia, del peso que carga su alma. Imágenes del rostro de los niños. Ojos cristalinos. Kiril, uno de los monjes, muestra su desdén por el bufón. Rubliov percibe que está solo. El

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

bufón se cubre con el abrigo, afina el instrumento y empieza a cencerrear. Arrastra las cuerdas quejumbrosas. Adivina los pensamientos de los presentes. Voz apagada, palabras que se van perdiendo, que suenan como un conjuro. La música mece, se funde con el murmurio de la lluvia. En el exterior, una pelea. Dos hombres rugen de furia. Luchan como en el cuadro de Goya⁵⁶⁹. Uno de ellos levanta una pesada tabla, decidido a usarla contra su enemigo. Los golpes se pierden en el aire. Rabia desengañada. Los hombres se hunden en la ciénaga. Llegan los guardias del Gran Príncipe. Se dirigen al cobertizo. Agudeza del bufón, humor amargo. Los guardias lo levantan como una pena. Cabeza contra el tronco de un árbol. Un golpe fuerte y seco. Un gemido sordo. Se acaban las carcajadas ilícitas. Se destruyen los instrumentos musicales. Han denunciado a un pobre diablo. Kiril entra en el cobertizo con un pájaro en las manos. Rubliov es consciente del motivo de su ausencia. La lluvia ha parado. Los monjes siguen viaje. Grandes árboles, el río, un camino fangoso.

6.3. Feofán el griego

Los monjes deambulan por las calles de Moscú. Gente reunida. Gritaría. Arrastran a un condenado. Kiril entra en un compartimento dominado por la sombra. Encuentra Feofán el griego extendido sobre un banco como un muerto. Kiril es invitado a ver los trabajos, están a punto de aplicar el aceite de linaza. Feofán le pregunta de dónde viene. Del Monasterio de Andrónikov. ¿No será Andréi Rubliov? Todos elogian su pintura. Rubliov tiene talento, dice Kiril, pero su pintura carece de la fuerza que emana de estas paredes. Toda esta sencillez, toda esta verdad, toda esta belleza. Alcanzar la esencia de las cosas, dice Kiril, es llamarlas por su nombre. Rubliov tiene una pincelada suave, combina bien los colores, domina el contorno, pero le falta la expresión que brota del miedo, la fe que brota del fondo del alma. El discurso de Kiril impresiona a Feofán. Pero ¿no sería mejor una vida libre de la “maldición del conocimiento”, “de la tortura de la creación artística”?⁵⁷⁰ ¿No sería mejor seguir los impulsos del corazón por entre las tinieblas de la ignorancia? Mayor la sensatez, mayor la tristeza. Quien busca el saber, aumenta su angustia. “La carne

⁵⁶⁹ “Duelo a garrotazos” de Francisco de Goya (1820-1823).

⁵⁷⁰ Véase Thomas Mann, “Tonio Kröger”, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 286.

es triste y he leído todos los libros”⁵⁷¹. Feofán está cansado, no encuentra un discípulo para pintar la catedral de la Anunciación. Los andamios están preparados. Feofán morirá en breve, ha visto un ángel en sueños, un ángel que le ha pedido para seguirle. Kiril acepta ayudar Feofán, promete servirlo. Trabaja sin cobrar, pero con una condición, que Feofán vaya al monasterio y le pida para ser su ayudante, delante del superior y de toda hermandad, delante de Andréi. Entonces será su siervo, fiel hasta la muerte. Feofán se precipita hacia la ventana sin contestar a Kiril. Afuera, un alboroto. Gritos, lamentos, torturan al condenado. Feofán fustiga la multitud que asiste al castigo: ¡Llenos de pecados y se atreven a juzgar!

Nieva. Un heraldo llega al monasterio de Andrónikov. No ha venido por Kiril, sino por Andréi. Andréi ha de juntarse a Feofán en la catedral de la Anunciación. Andréi calienta las manos inquieto. Reúne los ayudantes, se prepara para partir.

Kiril rodeado de íconos en la celda. Penumbra. El rostro iluminado por una luz trémula. Una voz pausada, recita:

Acuérdate de tu Creador en los días de tu juventud, antes que vengan los días malos, y lleguen los años de los cuales digas: «No tengo en ellos contentamiento»; antes que se oscurezcan el sol y la luz, la luna y las estrellas, y vuelvan las nubes tras la lluvia; cuando tiemblen los guardias de la casa y se encorven los hombres fuertes; cuando cesen de trabajar las molineras, porque habrán disminuido, y se queden a oscuras las que miran por las ventanas; cuando las puertas de afuera se cierran, y se vaya apagando el ruido del molino; cuando se escuche la voz del ave, pero las canciones dejen de oírse; cuando se tema también a las alturas, y se llene de peligros el camino, y florezca el almendro, y la langosta sea una carga, y se pierda el apetito; porque el hombre va a su morada eterna, y rondarán por las calles quienes hacen duelo; antes que la cadena de plata se quiebre, se rompa el cuenco de oro, el cántaro se quiebre junto a la fuente y la polea se rompa sobre el pozo; antes que el polvo vuelva a la tierra, como era, y el espíritu vuelva a Dios que lo dio. «¡Vanidad de vanidades —dijo el Predicador—, todo es vanidad!»⁵⁷².

La mañana va alta. Se reanuda la vida doméstica en el monasterio. ¿Kiril, has visto Nikodime?, pregunta Fomá, ¿donde habrá ido? Necesito ir a por la leña, los troncos

⁵⁷¹ “La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres” Mallarmé citado en Paul Valéry, *Oeuvres – Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957, p. 664. El tema de Fausto. La correlación entre la *melancolía* y el pensamiento en Benjamin.

⁵⁷² Eclesiastés 12 Reina-Valera (1995) (RVR1995).

están helados y Nikodime ha llevado los guantes. La tea sigue encendida en pleno día. Se quema en vano. ¿Has dado de comer a mi perro?, pregunta Kiril. ¿Acaso lo has pedido? Kiril expulsa Fomá de la celda. Mira su rostro en el agua y apaga la llama.

Ha llegado el momento de la despedida de Andréi y Daniil. Han pasado muchos años en la misma celda. Partir no será fácil. El diablo ha sembrado la enemistad entre ellos. Andréi no puede partir sin confesarse, sin el perdón del amigo. “Veo el mundo con tus ojos, Daniil, con tus oídos lo escucho, lo siento con el mismo corazón”. Daniil se alegra por Andréi, deposita en él todas las esperanzas. Sé valiente, Andréi, vete a Moscú y pinta, eso me llenará de orgullo. Se hace silencio. La amistad prescinde de bellas frases. Kiril asiste a la despedida en la puerta de la celda.

Kiril muestra su envidia, su rencor. ¿Dónde vas, Kiril? Los monjes se reúnen estupefactos a su alrededor. Kiril parte para el mundo. Dice estar harto de engañarse a sí mismo, harto de tanta mentira. El interés se sitúa por encima de la fe. Servir el señor en la fe y en el trabajo ¿cómo?, si el monasterio parece una feria, un mercado. A ti, siervo de Dios, ¿cuántas almas te ha costado ser monje?, siempre corriendo tras el abad, regateando. ¿Deseabas el reino de los cielos por un lodazal? Es más fácil callar, fingir que no se sabe nada. También yo podría soportar esta inmundicia si tuviera talento para pintar íconos, pero Dios no me ha dado ese talento. Kiril es interrumpido por el superior. Nada dices que no sepamos ya, pero ¿acaso sabrás lo que ocurre a personas como tu, lengua viperina? Vete, infame, vete si ese es tu deseo. Kiril resbala en la nieve, tropieza en los troncos, levanta su dedo acusador: está escrito, Jesús entró en el templo y expulsó a todos los mercaderes, volcó las mesas de los cambistas, las sillas de los que vendían palomas, habéis convertido mi casa, la casa de oración, en una cueva de ladrones. Leña amontonada. Kiril se aparta. El perro sigue sus pasos por la llanura cubierta de nieve. Kiril lo ahuyenta, levanta el bastón y lo golpea. Un gemido quejumbroso se prolonga y luego se apaga.

6.4. La Pasión de Andréi

Abedules, brotes nuevos. Rubliov y Fomá caminan por el bosque. Rubliov reprende Fomá por su haraganería, por su glotonería. Le cuenta que ha pasado tres años con los pinceles de Daniil, no a pintar, sino a lavarlos. Tres años antes de haberle sido confiado un ícono. El talento aflora con el trabajo. Sin trabajo la simplicidad no llega. Talento es perseverancia, valentía, conocimiento de la gente, del mundo. Fomá

con la ropa pegajosa, el rostro hinchado. Dijo que se había quedado en el monasterio, pero anduvo por las colmenas. Qué embuste, hermano, mira cómo las abejas te han dejado el rostro. ¡Qué bella figura! Ponle algo frío para que no quede tan desfigurado. ¿No padecerás de la enfermedad de la irresponsabilidad, de la enfermedad de quien miente sin parar? Vegetación densa. Una serpiente se escapa. El horror de una serpiente en la naturaleza. Fomá no ve, no comprende. Qué le habrá pasado por la cabeza a Andréi para aceptarlo como aprendiz. Parecías diferente, te esforzabas, no mentías. ¿Sabes lo que dijo Feofán de tu azul celeste? El azul celeste, gran cosa el azul celeste, contesta Fomá, cómo puedo pensar cuándo la barriga ronronea. Fomá introduce las manos en el fango. Troncos, raíces que se cruzan. Feofán con las piernas cubiertas de hormigas. Fomá se aleja, se adentra en el bosque, halla un cisne muerto.

Un pequeño claro en el bosque, las hojas de los árboles murmuran. Las mujeres de Moscú entregaron su pelo como tributo a los tártaros. Es preferible a la tortura, dice Feofán. Las mujeres no pueden ser oprimidas, contesta Andréi. Toda esta oscuridad, dice Feofán, ¿de quién es la culpa? ¿Y tu, Andréi? ¿acaso no tienes pecados fruto de la ignorancia? También yo los tengo, que Dios me los perdone. El juicio final se acerca, todos arderemos, será algo indescriptible, todos se acusarán mutuamente disculpándose ante el Todopoderoso. Andréi se pregunta cómo puede pintar Feofán con esos pensamientos. Andréi en su lugar se hubiera hecho un ermitaño y encerrado en una cueva. Pinto al servicio de Dios, no de los hombres, contesta Feofán. No te olvides, Andréi, lo que hoy es alabado, mañana será criticado. Todo será olvidado. Todos seremos olvidados. Todo es vanidad. Todo es perecible.

La historia se repite. Estupideces, villanías, sufrimientos impensables. Si sólo recordamos el mal, jamás habrá felicidad, dice Andréi. Hay cosas que deben ser olvidadas, no todas.

Feofán recuerda las Escrituras. Jesús reunía a la gente en los templos y les transmitía las enseñanzas. Lo escucharon, pero se juntaron para condenarlo. Lo crucificaron. Respecto a los discípulos, Judas lo vendió, Pedro renegó de él, cada uno huyó para su lado, y eran los mejores. Se arrepintieron, pero demasiado tarde. Aquellos que por él se esforzaron no encontraron testigos. ¿Quién podría haber calumniado a un inocente? ¿Qué hicieron los fariseos y los escribas? Se instruyeron para sacar provecho de la ignorancia, para ejercer el poder. Se han hecho maestros del embuste y de la astucia. El mal está en todas partes. No es difícil hallar quienes quieran venderse por treinta monedas. El hombre del pueblo sigue siendo víctima de

nuevas humillaciones, de nuevas atrocidades. Carga su cruz, su dolor, aguanta en silencio. ¿Cómo puede el criador no perdonarle?

Hombres con su historia. Mártires secretos. Hombres que sienten el odio y la injusticia, el máximo dolor en su propio cuerpo. “¡Vean, allí yace un hijo que tiene madre! ¡Qué fieras crueles son estos hombres!... ¡Hicisteis lo mismo con el hijo de Dios! ¡Hoy, como antaño, infligisteis lo mismo!”⁵⁷³.

De la memoria de Rubliov sale la escena de la crucifixión. Su concepción del arte. Imágenes intensas. Observación segura de la realidad⁵⁷⁴. Imaginación concreta. La pasión de Cristo en un invernal campo ruso. El arte recordando a los hombres el mundo en el que viven. Un sueño duro. Un sueño donde se elevan la tortura y la miseria que los hombres infligen a sí mismos.

Cuando uno pinta y las cosas no le salen bien, cuando está cansado y se depara inesperadamente con un rostro, con una mirada, todo se hace más leve. Te destierran, Andréi, te destierran hacia el norte como restaurador de íconos. Yo digo la verdad, lo puedo, Andréi, soy libre, soy del mundo.

Fomá lava los pinceles. La corriente arrastra la pintura que fluctúa en las aguas.

6.5. La fiesta

La calma envuelve el río. Los monjes sacan de las barcas lo que necesitan para pasar la noche. Rubliov y sus compañeros se dirigen a la catedral de Vladimir para colaborar en el restauro. Los trabajos deben estar terminados antes de la llegada del frío. Los pintores están retrasados. Junio llegará pronto. Andréi y Fomá arrastran una gran rama para la hoguera. Andréi recorre la orilla. Antorchas en movimiento, sonidos inexplicables, hipnóticos. Una celebración nocturna. Un mundo transformado. Cánticos, conjuros. Cuerpos robustos. Vida que pulsa rápido. Marfa, una mujer de largos cabellos sueltos, hipnotiza Andréi.

En el bosque, se yergue una divinidad pagana, un gigante blanco con un velo deslumbrante, luminoso. Una mujer cumple un ritual, salta sobre una hoguera. Rubliov

⁵⁷³ Gerhart Hauptmann citado en Thomas Mann, *O escritor e a sua missão. Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*, Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 132.

⁵⁷⁴ Tal como Peter Weiss muestra el Friso de Pergamo en *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999.

avanza con una mirada inquisidora. Es descubierto. ¡Vean! ¡Aquí tenemos un búho negro espiando! ¡Los grandes hombres de Dios meten las narices en todo! Atan Rubliov a un poste. ¿Qué hacéis? ¡Prendedme antes bien cabeza abajo! ¿Qué hacéis, hermanos? Rubliov los amenaza con el fuego del infierno. Convince Marfa a liberarlo. ¿Por qué has pedido para que te colgaran cabeza abajo? ¿Por qué has amenazado con el fuego? Esta es una noche especial, todos deben amarse. ¿Acaso el amor es un pecado?, pregunta Marfa. ¿Cómo puede haber amor cuando a uno le amarran? contesta Andréi. Vivir en el miedo no es fácil, sigue Marfa, te han atado para que no llames los soldados ni los monjes que nos fuerzan a abrazar vuestra fe. Sólo tiene miedo el que no ama, el que vive un amor vergonzoso y bestial, dice Andréi, el amor debe ser fraternal. ¿Qué diferencia hay? Es siempre amor. Marfa lo abraza con pasión, siente la aspereza de la tela de sus vestimentas.

Sigue la celebración. Una pequeña barca con cenizas. El final del invierno, la llegada la primavera. La muerte y el renacer. Rubliov, rostro arañado, desorientado por la visión carnal de Marfa, se cruza con una mujer fustigada por los años. Una mujer de rostro rígido, arrugado. Mirada perdida en la montaña, en la lejanía, en su pasado. La vida es breve.

Rubliov reencuentra sus compañeros. ¿Dónde estuviste? Te esperábamos. Andréi observa las cenizas. En la orilla, las primeras hierbas, las primeras flores. Los arbustos se inclinan sobre el agua. Manchas de sombra. ¿No te avergüenzas ante tus discípulos, Andréi? Gritos en la orilla. Un hombre y una mujer procuran escapar de los guardias. Se contuercen. ¡Matones, no llegáis para un campesino maloliente! Gritos de dolor. ¡Viviremos como hemos vivido! ¡En el placer de la vida natural! Los soldados reúnen la leña. Conducen Marfa hacia la hoguera. Marfa logra escapar. ¡Huye, Marfa, huye! Marfa se lanza en las aguas sombrías. Nada en dirección a las barcas de los pintores. Marfa, la fuente del deseo de Andréi, la fuente de su vergüenza. Marfa, el hechizo, la belleza que ofusca.

6.6. El juicio Final

Los andamios están levantados, la pared preparada para recibir los pigmentos, pero los trabajos están parados. Indecisión de Rubliov. Los trabajadores se inquietan. El sacristán los presiona. Cuenta que ha oído una gritería en la casa del prelado, que está furioso, se le acabó la paciencia. Pantomima del sacristán. Imita los gestos y

muecas del prelado. ¿Han pedido dinero para holgazanear? El prelado ha enviado un mensajero al Gran Príncipe con una queja. Empiecen sin demora. Empiecen sin Andréi.

Andréi y Daniil en un campo florido. Daniil es pragmático, no ve motivo para tanta hesitación. En Moscú, todo ha quedado decidido con la aprobación del Gran Príncipe. Aquí, perdimos meses en discusiones. Andréi contempla las flores. Sólo tienes que pintar, Andréi, obedecer a los cánones. Se trata del Juicio Final, lo podías hacer de ojos cerrados. La bóveda y los pilares ya podían estar terminados. Debíamos haber aprovechado el tiempo caliente y seco. Estamos perdiendo la mejor época del año. Podíamos usar colores llamativos. Imagino unos pecadores ardiendo en el infierno, capaces de provocar escalofríos, un diablo humeando por la nariz, la boca monstruosa del infierno. Daniil no entiende lo que busca Andréi, no entiende lo que le atormenta. ¿Por qué te vendas los ojos, Andréi? La pintura choca con las miserias del mundo. Rubliov no quiere pintar un fresco que atemorice. No quiere imágenes que inspiren temor, imágenes que opriman. Pero el arte debe expresar la injusticia, la violencia, el sufrimiento. El arte debe ser fiel a la verdad.

Andamios, paredes blancas. Fomá, impaciente, parte para pintar una pequeña iglesia. Puede que no sea un gran honor, pero siempre es un honor. Andréi observa pensativo las paredes preparadas.

Andréi juega con la pequeña princesa, con los pájaros. En el palacio, fluctúan copos, pelusa de los chopos. Armonías que pasan, puras, sencillas.

¿Te agrada?, pregunta el Gran Príncipe. No encontrarás quien lo haga mejor. No hay mejor tallador. Mitia es un artista corajoso. Sólo él puede tallar así, sin dibujo, firme y delicado. Pero tú eres el Gran Príncipe y sólo porque no te gusta quieres que todo vuelva a ser pintado. Déjame decirte, yo, que tengo este oficio desde hace cuarenta años y los instrumentos gastados de tanto uso, no cambiaré nada. Te digo más, nos espera otro trabajo, nos ha contratado tu hermano cuando vino a celebrar la pascua. Él nos consigue buena piedra, más blanca, más resistente. La noticia deja el Gran Príncipe furioso. Quiere ser amado, temido.

Pausa en el trabajo. Los artesanos se reúnen para la comida. Muestran orgullo y amor por aquello que producen. Recuerdan historias del pasado. Tantean la piedra. El alisar de la mano. Acercamiento sin apariencia. Una bella obra, lástima la piedra, se desmenuza. Sin buena piedra nada se logra.

Andréi trabaja junto a la puerta, allí la luz es mejor. En sus manos, la imagen de San Jorge y el dragón. La pequeña princesa asiste al trabajo. Los soldados del Gran Príncipe pasan galopando. En la mirada del artista se refugia toda una vida.

El Gran Príncipe no permitirá que los artesanos trabajen para su hermano. Descarga sobre ellos toda su cólera. Ahí viene el centurión ¿A qué vendrá? Los guardias vacían los ojos a los trabajadores. Terrible venganza. Sólo el joven ayudante Serguei logra escapar.

Una mancha de pintura oscura cae sobre la superficie inmaculada. Andréi llora sus compañeros. Serguei lee las Escrituras. La niña boba estremece cuando se depara con la pared profanada. Andréi sale hacia la lluvia. La niña boba lo sigue.

Envidia, odio, crueldad. ¿Qué pintura para un mundo dominado por el sufrimiento? ¿Qué imágenes? Cuando el artista rompe su bloqueo, cuando parece haber hallado un modo de expresión, todo se desmorona.

6.7. La invasión

Un campo militar instalado a orillas del río. El Príncipe cadete reencuentra sus aliados tártaros. Mirada triunfal. Te esperábamos ayer, íbamos a partir sin ti. El tártaro ha encontrado por el camino una pequeña ciudad, no le ha resistido. Las lluvias han inundado todo. Los tártaros van cruzando el río. Más allá del bosque, la ciudad. El Gran Príncipe partió para Lituania. Dicen que tiene un heredero, pero tu quieres usurparle el trono. Ya veremos. ¡Hacia la izquierda!, va conduciendo las tropas. Tienes gran amor a tu hermano, le dice el tártaro. ¿Cuándo hicisteis las paces por última vez? No hice las paces. Imágenes del pasado. Nieve. Imágenes del hermano, su enemigo natural. Imágenes del encuentro en la catedral.

Vladimir es una bella ciudad, ¿verdad, Príncipe? Empieza la incursión. La ciudad es arrasada, los habitantes torturados. Persiguen a las mujeres, queman las casas. Oye, Príncipe, ¿no te da lástima la catedral? Un caballo en contraste con la destrucción. Los soldados fuerzan la entrada de la catedral. En el interior, la niña boba es perseguida por un saqueador que pretende violarla. Andréi coge una hacha. Mata a un hombre. Imágenes de las pinturas. Torturan el sacristán. No sé donde está el oro, se lo han llevado todo, ladrón que roba a ladrón y un inocente torturado por ladrones. Oye, Judas, ¡a ti te reconozco! Tienes el semblante de tu hermano. ¡A ti te reconozco! Hablas de la misma manera. El Príncipe cadete se recuerda de su hermano, se recuerda del beso de la traición.

Andréi conversa con Feofán, el amigo muerto. Un libro calcinado, la palabra en cenizas. He soñado que asomabas por la ventana cabeza abajo, mientras los tártaros

me agredían. ¿Cómo es posible todo esto? Masacran, violan, saquean, se matan los unos a los otros como lobos. Sólo quedó ella, Feofán. La niña boba hace una trenza en el pelo de una mujer muerta. Viviré mudo, Feofán, mi arte no es necesaria, nada tengo a decir a los demás. ¿Sólo porque te quemaron el iconostasio? A mi, cuántas obras me han quemado. El mal gana forma humana. Respecto a tu pecado, Andréi, está escrito: “aprended a hacer el bien, buscad la justicia, proteged el oprimido, haced justicia al huérfano”. “Aunque vuestros pecados sean como la grana, como la nieve serán emblanquecidos”⁵⁷⁵. Feofán se sorprende, no ha olvidado las Escrituras. Los hombres todo aguantan, resisten hasta el final. ¿Será así por cuánto tiempo? Feofán mira un ícono. Y, sin embargo, tanta belleza alojada en un contorno.

Nieva, no hay nada más terrible que la nieve en el interior de una catedral. Imágenes de las pinturas. El suelo cubierto de cadáveres. Abaten el ayudante de Andréi. Arrancan el dorado de la bóveda. Planos lentos de la catedral en llamas. Dos cisnes vuelan desde el alto, cruzan el encuadramiento.

6.8. El silencio

Andréi se entrega a las tareas cotidianas del monasterio de Andrónikov. Cumple la promesa del silencio. Renuncia a la pintura. Su talento, su arte, no convence a los hombres. Las ruinas se acumulan. El amor como la única fuerza capaz de mantener las cosas juntas. Sentados a la mesa, los monjes separan las manzanas, la mayor parte podrida. Hace años que no había tanta hambre en la región. La cosecha ha sido un desastre. Los pueblos están desiertos, no ha quedado nadie en la comarca. Los pocos que han quedado sobreviven cazando ratas. Reaparece Kiril, de quien hace mucho no había noticias. No es el mismo. Flaco, reducido, huesos helados, voz ronca. Pasó la noche en el lago huyendo de los lobos. Allí se quedó hasta el amanecer. Pregunta por el grupo de Andréi. Andréi ha cometido una falta, no saben cual. Se ha traído una niña boba. Los dos guardan silencio. Andréi la ha traído para vergüenza suya. Para tener siempre presente su pecado. ¡Así es la santidad! Su grupo se ha deshecho. Unos, muertos por los tártaros. Otros, dispersos por distintos lugares. ¿Vive aún Daniil? Sobre Daniil hay muchos rumores. Unos dicen que se fue al norte, otros que murió. Kiril desea quedarse en el monasterio. Afuera, todo es

⁵⁷⁵ Isaías 1: 18. (Reina Valera, 1995).

maligno, perverso. No os podéis imaginar los males del mundo. Corrupción, crímenes monstruosos. Un mundo inexorable. Afuera no hay verdad. Si supierais los tormentos por los que he pasado, el mal que he soportado, me perdonaríais. Kiril no les conmueve. Se reintegrará en la vida monástica, pero la penitencia será severa, copiará las Sagradas Escrituras hasta la ceguera.

Llegan los tártaros montados en sus caballos. Se divierten con la niña boba. Andréi, provisto de una tenaz, transporta una piedra en brasa. Una pizca de calor en un mundo gélido. Los tártaros lanzan carne a los perros hambrientos. Seducen con comida la niña boba. La hipnotizan con sus riquezas. Serás mi mujer, tengo siete pero ninguna rusa. Tendrás cada día carne de caballo, leche de yegua, monedas en el pelo. Andréi protesta desde su silencio. Intenta alejar la niña boba, pero no puede impedir que se la lleven. Andréi vuelve al fuego y todo reempieza. Carga una nueva piedra.

6.9. La campana

La peste ha diezariado la población. Borís, un adolescente de espíritu intrépido. Borís, el artista huérfano. El artista que sigue creyendo. La fuerza de un arte que no se somete al canon, que no se somete al poder. La verdad de un arte no enseñada sino vivida: “la verdad tiene que ser vivida, no enseñada. ¡Prepárate para la batalla!”⁵⁷⁶.

Centro de la destrucción. Completa desesperanza. Una campana rompe el silencio impuesto. Un sonido que emerge de las honduras de la noche. Resonancia del pasado en el presente. El rumor de las cosas caducas, de las cosas verdaderas.

Nieve, fluidos endurecidos. Borís un artista entre un monte de ruinas. Un artista en un mundo desprovisto de sentido. Un artista sobreviviente. Los guardias del Gran Príncipe buscan a un fundidor de campanas. Los viejos fundidores han muerto. Se han llevado consigo la experiencia. Vivo ya sólo queda Fiódor, pero poco le falta para apagarse, apenas abre los ojos. Borís se ofrece para fundir la campana. Ha nacido en casa de campanero. Dice que su padre le ha transmitido el secreto de la fundición. No eres más que un mentiroso, lograrás que el Gran Príncipe acabe con nosotros a latigazos. Pese a las dudas, los guardias se lo llevan. No podrá fracasar.

⁵⁷⁶ Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 41.

Borís, el orgullo vigoroso de la adolescencia. Borís, el artista obstinado, clava la primera estaca, delimita el terreno. Los artesanos se ríen de tanto descaramiento. ¡Cavaremos juntos! Mi padre sólo de mayor comprendió que son los fundidores quienes deben cavar el gran agujero. Tu padre puede haberlo dicho, pero no cavaremos, ese no es nuestro trabajo, somos fundidores, no cavadores, ¡llámanos cuando realmente nos necesites! Borís cava, arranca raíces. Imágenes de las raíces, de la copa del gran árbol, de las nubes. El agujero visto desde el alto. El joven fundido en la tierra mirando la copa del árbol.

Borís avanza a ciegas, como un inspirado, como si una voz inexplicable le enseñara el camino. Borís se niega a sacar la arcilla donde siempre se ha sacado. ¡Esta arcilla no sirve! Pero, si siempre ha sido recogida aquí y ha dado tanto trabajo recogerla. ¡Es mala, no sirve! Agosto se está acabando y siguen sin arcilla. Borís no pierde el entusiasmo, avanza sin vacilar. Un gran muro de tierra arcillosa y barro le absorbe. Borís llama los compañeros, ha descubierto la arcilla apropiada, la mejor.

Bullicio en la fundición. Borís trabaja con ahínco en la construcción del molde. ¡Hay que reforzarlo más! Tu padre no nos trataba así. Eso, acordaros de mi padre, en su nombre deberíais recibir unos azotes. Hay que terminar el molde. El tiempo es valioso, no podemos derrocharlo. Borís está agotado. Dormita. Los artesanos se preocupan, le han ganado afecto. Andréi, testigo silencioso, se cruza con Borís, se acuerda de cuando abandonó el monasterio, del camino mojado, del cobertizo, del gran roble.

Borís no hesita en burlar el Gran Príncipe para llevar a cabo su intento. La plata es poca, hacen falta ocho kilos más. ¿No será demasiada plata? Yo conozco el secreto de la fundición, hacen falta ocho kilos más. De momento, voy a sacar toda la plata al Príncipe, después la campana no tocará.

Reaparece el bufón. Reconoce a Andréi. Lo acusa de traición. ¡Golpéenlo! ¡Golpeen el monje! Me acuerdo cómo si hubiera sido hoy, un rostro bello, sin arrugas, pero el tiempo tampoco le ha perdonado. Por su culpa pasé diez años en un calabozo, me cortaron media lengua. Kiril, incapaz de reconocer su culpa, defiende a Andréi. Te equivocas, no ha traicionado a nadie. Kiril se arrodilla a los pies del bufón. El bufón lo levanta. Pesas mucho, ironiza. Me han llamado por que se ha muerto el bufón del Gran Príncipe. Pero, ¿para qué quiero al Gran Príncipe? Prefiero trabajar de carpintero. Pásame el vino. La escena se transforma en una pantomima viva. Se le caen los pantalones. La asistencia se ríe a carcajada tendida.

Un gran fuego. Un infierno. Empieza la fusión. Rostros iluminados. ¡Rápido! ¡Más leña para el tercer horno! ¡Más leña! ¡Más aire al primer horno! El metal líquido desliza por los canales.

Borís rompe el molde. Andréi asiste. En la campana, negra por el fuego, la imagen de San Jorge. La imagen del ícono profanado se renueva con la separación del molde.

Andréi recoge y quema hojas muertas. Kiril le revela su envidia. Su alma rebosaba veneno. No podía más, por eso partió. Cuando supo que Andréi había dejado de pintar, la calma ha vuelto. ¿Preguntarás porque me sincero ahora contigo, Andréi? No necesito tu perdón, Andréi, tú mismo eres un gran pecador. Soy un verme del que no esperan nada, pero tú, Andréi, ¿porqué te ha dado Dios tanto talento? ¿Qué has hecho para merecerlo? Has sido invitado para pintar la Trinidad y ni siquiera te dignaste a contestar. Kiril sabe que su tiempo está irremediablemente perdido. Su alma pide descanso. No quieren saber de tu vida, Andréi, te llaman para reforzar su poder con tu talento. Te llaman por la fama. Pero ellos no cuentan. Vete al monasterio de la Trinidad, no ignores la luz que sobre ti ha caído. Mírame sin talento, he vuelto por un trozo de pan, para esperar tranquilamente la muerte. El tiempo camina deprisa, Andréi. ¿Quieres llevarte a la tumba tu talento? ¿Por qué no dices nada? Yo he denunciado el bufón. Maldíceme, pero, por favor, no te quedes en ese silencio.

La campana asoma sobre el foso. Es izada en presencia del Gran Príncipe, de sus nobles y de un joven embajador italiano. Ricas vestimentas, finas penas hacen finos pájaros. La muchedumbre se reúne alrededor de los andamios. Corazones helados, ojos en la torre. ¿Y si se quiebra? No seas pájaro de mal agüero. ¡Cuidado con las cuerdas! ¡No enreden los extremos! Estallidos de las poleas. Borís con el pensamiento distante. La campana balancea. El primer repique. Un toque preciso, voces que se entrelazan. La gran campana llama a las “festividades más elevadas del alma”⁵⁷⁷.

Marcha triunfal del Gran Príncipe con su comitiva. El Gran Príncipe es felicitado. Imágenes de los despojos de la fundición ya sin gente. Solos, el adolescente campanero y el pintor. Andréi lo abraza. Rompe con la promesa de silencio. Tanto júbilo y Borís llora. Confiesa que su padre no ha llegado a revelar el

⁵⁷⁷ “Hora difícil”, Thomas Mann, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, 389.

secreto de la fundición, el secreto del bronce para las campanas. Lo veía muchas veces trabajando, pero el secreto se lo llevó a la tumba.

Borís vence todas las resistencias. Trabaja sin retrocesos. Talento significa obstinación, entrega ciega. Andréi se reconoce en el adolescente fundidor. La campana lograda hace renacer el artista Rubliov. Borís le devuelve la confianza, la fe en el arte, en las capacidades de los hombres. Rubliov acepta los límites de su arte. Irán juntos al monasterio de la Trinidad. Uno fundirá las campanas, el otro pintará los íconos. Su arte no traicionará la vida. Arte que trasciende en nombre de la verdad⁵⁷⁸.

Brasas de una hoguera. Combustión. Explosión del blanco y negro en color. Explosión de los límites del propio film. Los íconos con todo su poder soberano. Verdad redescubierta. Belleza palpable e inaccesible.

Lluvia, fango. Los caballos “se han liberado de sus caballeros infernales”⁵⁷⁹. La cámara se acerca, se hunde en los detalles de las pinturas, en las huellas del tiempo, en el grano de la materia. Y todo se convierte en polvo.

⁵⁷⁸ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 196.

⁵⁷⁹ « (...) les quatre chevaux sont libérés de leurs cavaliers infernaux » Bird, Robert, *Andrei Roublev d'Andréi Tarkovski*, Chatou, Les Éditions de la Transparence- Cinéphilie, 2004, 98.

VII. Conclusión

1.

La estética de Adorno es negativa, dialéctica, paratáctica. A semejanza de las obras de arte modernas, su forma es discontinua, inorgánica. Adorno no presenta una unidad cerrada. Atiende a lo que se pierde cuando tentamos identificar, a lo que en las obras de arte se escapa, a lo que resiste a la aproximación de los conceptos. Adorno renuncia a la seguridad de un método, no establece definiciones. Da primacía al objeto, a las obras de arte, mantiene con ellas una “experiencia completa y sin recortes en el medio de la reflexión conceptual”⁵⁸⁰. Adorno no identifica desde arriba, abre desde dentro, de forma inmanente, no subsume con conceptos superiores ya preparados. Crítica la violencia del pensamiento identificador, la violencia ejercida sobre la realidad histórica, sobre la naturaleza. La crítica de Adorno al lenguaje pretende romper la inmovilidad del concepto, la apariencia de la identidad. Adorno adjudica a los conceptos una fuerza mimética, conceptos idénticos y no idénticos. Adorno recuerda la naturaleza en el sujeto, critica la injusticia cometida contra lo particular. Usa la configuración, figura y concepto. Como Ligeti, Bacon o Tarkovski, Adorno procura decir lo que no se deja decir, un esfuerzo renovado para hacer visibles los débiles trazos de algo mejor. Adorno no pretende transformar la filosofía en obra de arte, insiste en el trabajo del concepto. El suyo es un pensamiento de la no identidad, algo más que lógica formal, que presión sistematizadora. Un esfuerzo del concepto para disolver la apariencia, las falsas totalizaciones. Se trata de ir mediante “el concepto más allá del concepto”⁵⁸¹. Una estética como la de Adorno no se eleva sobre las obras de arte. Podemos sustituir la sensación por la hipótesis, la presencia única por datos almacenados, eso no hace que comprendamos mejor una obra. Una obra de arte no se deja cuantificar. Escapa a la fría exposición de la lógica, a la lengua de las estadísticas, a las máquinas y a sus cálculos: “por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y la longitud media, no extraemos el secreto de su gracia instantánea”⁵⁸². Para Adorno, las obras de arte no se reducen a la expresión de un pensamiento, destruyen la seguridad de las interpretaciones canónicas. Parecen no tolerar la interpretación filosófica, pero la

⁵⁸⁰ T. W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 22.

⁵⁸¹ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 34.

⁵⁸² Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998, p. 31.

exigen. Interpretación que no se agota. Interpretación fruto de una relación siempre nueva.

Para Adorno, las obras de arte modernas muestran algo violento y aparente en la unidad de la obra tradicional. Unidad sólo posible cuando una obra reprime lo dispar, lo que resiste a la integración. Unidad aparente, totalidad de sentido fingida. Para Adorno, las obras de arte modernas son una respuesta de la conciencia estética emancipada, una rebelión contra su carácter aparente. Las nuevas obras se emancipan de los esquemas de significación propios de la tradición. Obras con un creciente carácter reflexivo, obras que reclaman un principio de individualización, obras en su “esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad”⁵⁸³. En Schönberg, Berg o Beckett, una configuración negativa hace visible la modernidad en sus contradicciones, algo que escapa a los sistemas y subsistemas racionalizados de la sociedad moderna.

En su tendencia a la espiritualización, las obras de arte modernas se abren a lo extraño al sentido. Admiten lo excluido. Intensifican los rasgos constructivos y reflexivos. No disimulan su negatividad. No encantan nuevamente el mundo desencantado. Hacen visibles los puntos de ruptura. Obras que tienen su momento de esperanza en lo que no ofrece consuelo. Su espiritualización resulta de una tensión entre los rasgos espirituales y los rasgos ajenos al espíritu, entre los rasgos constructivos y los rasgos miméticos. Para Adorno, “la primacía del espíritu en el arte y la invasión de lo que antes era un tabú son dos lados del mismo estado de cosas”⁵⁸⁴. Espiritualización, no mediante las ideas que las obras proclaman, sino mediante la fuerza con que penetran en los estratos carentes de intención. Para Adorno, las verdaderas obras de arte se mantienen fieles a sus impulsos, no hacen concesiones, son una rebelión “contra su espiritualización falsa (intencional)”, una “rebelión del espíritu que no niega siempre, pero sí se niega a sí mismo”⁵⁸⁵. Como dice Tarkovski,

si alguien que no sabe nadar se lanza al agua, su cuerpo –no él mismo- comienza a hacer movimientos instintivos para no hundirse. También el arte es algo así como

⁵⁸³ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 65.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

un cuerpo echado al agua: existe como un instinto que no permitirá que la humanidad se hunda en el campo espiritual⁵⁸⁶.

Para Adorno, sólo las obras que permiten que la negatividad de la realidad entre en ellas sin reservas logran resistir a una realidad carente de sentido. Para no venderse como consuelo, las obras de arte sólo tienen un remedio: asimilarse a la experiencia de lo más extremo, turbulento y oscuro. “Hoy el arte radical es tenebroso, de color negro”⁵⁸⁷. Constelación que se ilumina en un fondo negro.

Para Adorno, las obras de arte modernas son memoria de la naturaleza en el sujeto, emancipación del sujeto, espíritu consciente de su propio carácter natural. Las nuevas obras de arte hacen irrumpir lo extraño al sentido. Son “historiografía inconsciente”⁵⁸⁸. Su fuerza resulta de un conflicto vivo. Su fuerza es explosiva. Repentinamente todos los desórdenes se unen en un momento incendiario. Instante soberano, instante que eclipsa todo lo que le envuelve. Explosivas, estas obras exigen un nuevo tipo de percepción. Con ellas, el suelo se nos escapa por debajo de los pies, entramos en una espiral vertiginosa. Provocan una liberación súbita, sacuden. Desde Poe y Baudelaire, desde Meryon y su aguafuerte de la Morgue, como dice Adorno, “lo tenebroso, la antítesis del engaño de la fachada sensorial de la cultura, también atrae sensorialmente. Hay más placer en la disonancia que en la consonancia”⁵⁸⁹. Iluminando lo oscuro del mundo, las nuevas obras se convierten en algo bello, fuente de placer estético. En los momentos más oscuros, surge algo como el placer. Para Adorno,

el hecho de que los momentos más tenebrosos del arte tienen que producir placer no significa sino que el arte y una consciencia correcta de él ya sólo son felices en la capacidad de perseverar⁵⁹⁰.

⁵⁸⁶ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 259.

⁵⁸⁷ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 60.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁹⁰ *Idem.*

2.

Como dice Gide, “el arte sólo respira en lo particular”⁵⁹¹. Para Adorno, la comprensión de una obra de arte se legitima en lo que escapa a los esquemas, al catálogo de lo permitido y de lo no permitido. La comprensión de una obra se legitima en lo que se emancipa de las prescripciones, en lo que no se deja petrificar, en los impulsos individuales. Renunciado al éxito afirmativo, las nuevas obras huyen de las normas estipuladas, desafían las reglas estrictas, las convenciones. Exigir normas a una obra es ya, dice Adorno, una presión de la sociedad normativa. Las normas serían la seguridad, la orientación, un mundo de valores en contraposición al caos, exigir las sólo muestra hasta qué punto el caos se ha convertido en ley⁵⁹². Para Adorno, las nuevas obras responden a la fragmentación y desintegración de la modernidad. Revelan siempre más que el sentido subrayado. Articulan el movimiento social, pero lo contradicen. Presentan lo que la historia les niega, son recuerdo y anticipación⁵⁹³, promesa de felicidad socialmente quebrada⁵⁹⁴. Expresan las contradicciones del presente, pero no tienen poder para alterar la oscura y violenta realidad. Conocen las enfermedades, pero no pueden prescribir un remedio.

Las verdaderas obras de arte echan a la cara de la realidad prepotente “lo que no es”⁵⁹⁵. Muestran lo que la economía y la política ocultan. Obras que, como dice Adorno, tienen presente la catástrofe o, como dice Tarkovski, parecen avisar: un paso más y es la caída en el abismo⁵⁹⁶. Fuerza negativa, estas obras no se dejan circunscribir. Se mueven en la lógica de las transformaciones posibles. Lo que tienen de objetivo desconcierta, sacude. Solitarias, sólo pueden ser entendidas por quien se atreve a pensar su soledad, por quien logra oír en ellas la voz de la humanidad.

⁵⁹¹ “L’art ne respire que dans le particulier” André Gide, *Si le grain ne meurt*, La Flèche, Gallimard, 2002, p. 224.

⁵⁹² T. W. Adorno, “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 260.

⁵⁹³ « Ce qui *aurait pu* être et qui n’est pas été » Marcel Proust, *Écrits sur l’art*, París, Flammarion, 1999, p. 151.

⁵⁹⁴ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 184.

⁵⁹⁵ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 215.

⁵⁹⁶ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 74.

Para Adorno, las obras de arte necesitan un destinatario que a ellas se entregue sin reservas, que en ellas se pierda dispuesto a una emoción viva. Adorno habla de una contemplación sin violencia, contemplación de quien no se deja asimilar completamente⁵⁹⁷. Con las obras de arte, avanzamos sin un hilo que nos guíe. Nos reencontramos cuando nos perdemos. Un atajo sólo se descubre tras una larga errancia⁵⁹⁸, la búsqueda exasperada nos aleja de lo que importa. Gozamos de una obra de arte no cuando le ponemos requisitos⁵⁹⁹, sino cuando nada exigimos, cuando aceptamos lo que nos ofrece. Se trata de una fruición sin dominio, de una persecución de los deseos sin renuncias. Más que dispersión, el encantamiento de la atención extrema. Thoreau decía que la lectura, en su acepción más elevada, no es aquella que nos arrulla como un lujo, aquella que adormece nuestras facultades, sino la que nos mantiene expectantes y a la que dedicamos nuestras horas más alertas y despiertas⁶⁰⁰.

Para Adorno, se trata de una recepción activa, una atención a lo que se da en simultáneo, un abandono de las ideas preconcebidas. Tarkovski habla de apertura, no el vacío que entrega la comprensión al gusto, a la fórmula vulgar⁶⁰¹. Por más que toque la capacidad sensible, una obra de arte exige reflexión. Una reflexión que no se resigne ante la oscuridad, que no ignore el contenido concreto de la obra. Una reflexión que acepte la obra tal como es, que acredite en lo que en ella se

⁵⁹⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 74, 88.

⁵⁹⁸ “By experience (...) we find out a short way by a long wandering” Thomas Hardy, *Tess of the Ubervilles*, Londres, Penguin, 2003, p. 98.

⁵⁹⁹ J. W. Goethe, *Conversaciones de los emigrados alemanes*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1979, p. 79

⁶⁰⁰ “Most men have learned to read to serve a paltry convenience, as they have learned to cipher in order to keep accounts and not be cheated in trade; but of reading as a noble intellectual exercise they know little or nothing; yet this only is reading, in a high sense, not that which lulls us as a luxury and suffers the nobler faculties to sleep the while, but what we have to stand on tiptoe to read and devote our most alert and wakeful hours to” H. D. Thoreau, *Walden*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 104.

⁶⁰¹ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 65.

manifiesta⁶⁰². La reflexión no impide el asombro, no mata las obras, lo que las mata es la falsa conciencia, la indiferencia, el olvido.

Para Adorno, la interpretación que dice retener en sus manos la intención y el contenido de una obra se limita a encontrar un sustituto para lo que en ella se mantiene vivo: “La objetividad estética no es inmediata; quien cree tenerla en sus manos es engañado por ella”⁶⁰³. No se trata de llegar a una conclusión, de justificar o exponer un sentido positivo, se trata de una entrega a lo que no se puede poseer de modo firme, de atender a las intenciones secretas de la obra, a lo que se despoja de todas pretensiones de poder, a lo que se muestra efímero.

En Adorno, el espíritu no tiene primacía sobre la letra. La interpretación de una obra no coincide con el problema de su sentido. Podemos decir que una obra es coherente, escribir sobre su contenido de verdad, sentir la fuerza de su belleza, sin tener que subsumirla bajo conceptos fijos. Las obras de arte guardan secretos insondables. Se muestran y vuelven a su silencio. Escapan al pensamiento abstracto. Comprender una obra con categorías aisladas, dice Gide, es como intentar agarrar la llama con una pinza, en las manos nos quedamos únicamente con un pedazo de madera quemada que dejó de flamear⁶⁰⁴.

Las obras de arte escapan a las declaraciones de intención. Presentan lo que las definiciones no habían previsto. Metamorfosis de la experiencia, su contenido no se deja agarrar. Las obras de arte despiertan un sentimiento nuevo, en ellas, todo parece extraordinario, pero apenas ha empezado lo perdimos, todo se desmorona. Repentinamente brota un enigma. Las obras de arte se comportan como salteadores de caminos. Cuando nos acercamos, se esconden. Cuando bajamos la guardia, atacan, nos cogen de sorpresa. Las obras de arte son jeroglíficos cuya clave para la interpretación se ha perdido⁶⁰⁵.

⁶⁰² *Idem.*

⁶⁰³ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 352.

⁶⁰⁴ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Manchecourt, Gallimard, 2002, p.177.

⁶⁰⁵ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 170.

3.

Como dice Peter Zumthor, las obras de arte exigen una reflexión en sus propios términos⁶⁰⁶. Adorno se acerca a la realización técnica. Cuando la técnica sale a la luz, la apariencia de relatividad de las obras se deshace. La técnica canaliza la reflexión para el interior de las obras, ofrece la clave para su entendimiento. La técnica habla de las fuerzas que impulsan las obras. Para Adorno, la técnica no es sólo un medio para un fin, de ella depende la manifestación de lo que no es fabricado. De la técnica depende el instante de suspensión de las obras de arte, su contenido de verdad.

Para Adorno, la dimensión huidiza de una obra de arte acentúa sus diferencias, el abismo que la separa del *kitsch*. En la esfera de la técnica, podemos discernir lo coherente y lo incoherente, saber si una obra cumple o no las exigencias que anuncia, decidir sobre su verdad o falsedad sin recurrir a normas abstractas, podemos llegar a la riqueza de su contenido, a su belleza⁶⁰⁷.

Para Adorno, la cualidad de una obra vibra entre aquello que el artista pretendió y aquello que en la obra se expresa objetivamente. No depende del reportaje social, del mensaje o de un aspecto publicitario. La calidad de una obra surge de la mediación entre la forma y el contenido. Adorno entiende las obras de arte como campos de fuerza, escrita codificada. En ellas, podemos leer el presente con la esperanza de encontrar algo de la propia verdad.

En las obras de arte todo sufre una trasmutación. En una obra como “Le Grand Macabre” de Ligeti, todo que llega del exterior pasa a pertenecer a sus turbulencias, a sus intenciones secretas. Todo se modifica en su dinámica interna. Las obras de arte son como un monólogo interior, “un sueño que toma cuerpo”⁶⁰⁸, un sueño que hace desaparecer los obstáculos, que nos lleva a decir que hemos visto lo que en realidad no vimos, a caminar como sonámbulos protegidos por una suerte prodigiosa⁶⁰⁹. Las obras de arte acortan las distancias, transforman las horas en minutos. Provocan mutismo y asombro, hechizan y despiertan. Son impenetrables y

⁶⁰⁶ Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 78-80.

⁶⁰⁷ T. W. Adorno, “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008, p. 262.

⁶⁰⁸ P. Florenski citado en Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 577.

⁶⁰⁹ Thomas Mann, “Tonio Kröger”, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 266.

evidentes. Las obras de arte producen fuertes descargas eléctricas. Algo se quiebra en nosotros. Las obras de arte nos dejan perdidos, suficientemente solos como para que volvamos a encontrarnos.

Las obras de arte son como un sueño en el que adivinamos lo que el pensamiento despierto es incapaz de comprender. Pero, tan pronto como el profundo sueño se imponga, todo se borra, en el momento del despertar sólo encontramos piezas desordenadas, la imagen que en el sueño parecía tan clara ha desaparecido. Las obras de arte son como casas asombradas, cuando menos se espera, aparecen los fantasmas. Fantasmas que admitimos como reales para poder despertar⁶¹⁰.

Como dice Peter Weiss, las obras de arte son como aquellos edificios con pisos y sótanos olvidados. Cada una con sus particularidades topográficas, sus capas geológicas. En ellas, avanzamos a tientas hacia un lugar que no volvemos a encontrar en el mundo de las percepciones, nos sumergimos en sus sombras inexploradas⁶¹¹. Las obras de arte nos abren las puertas de aquellas estancias donde no sabíamos cómo entrar, iluminan lo que juzgábamos perdido. En su “casi nada”, las obras de arte nos recuerdan la brevedad de la vida. Sólo lo que es mortal puede resucitar. Las obras de arte tienen su modelo en quien muere viejo y deja atrás una vida cumplida⁶¹².

4.

El mundo práctico quiere saber para que sirven las obras de arte, intenta legitimarlas con la teoría, con la praxis, pero las obras se escapan. Una obra como “Le Grand Macabre” se presenta provocativamente inútil en una sociedad funcional. Obras como las de Ligeti, Bacon o Tarkovski se alejan de las prácticas y rituales de la vida cotidiana. Articulan la experiencia del presente, son memoria sin intencionalidad.

Para Adorno, las obras de arte sólo momentáneamente trascienden la sociedad. La autonomía nunca ha llegado a dominar completamente. La autonomía llega con la transformación de todo aquello que las obras reciben del exterior, transformación que las convierte en imagen. La apariencia es el precio que las obras pagan por su supervivencia. Instante que escapa a la violencia, instante de “magia”

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 262.

⁶¹¹ Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999, p. 103.

⁶¹² T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 199.

en el seno del malestar que todo degrada. Instante que libera las obras de su mentira: “el arte es magia liberada de la mentira de ser verdad”⁶¹³.

Para Adorno, las nuevas obras rompen con la praxis vital, se separan de los fines mágicos y hacen aparecer la realidad bajo una nueva luz. Obras que surgen como mónadas. No falsean la realidad. Son conocimiento de la realidad social en virtud de su síntesis. Explosión de la historia en ellas sedimentada.

Para Adorno, las obras de arte modernas, en su estructura antinómica, se vuelven contra su propio principio. Una rebelión contra la apariencia. Una síntesis mediante su negación. Ganan su sentido negando el sentido. Son apariencia de lo que no es apariencia⁶¹⁴.

Adorno tiene presente obras como las de Beckett. Obras supervivientes, que cargan con su culpa, que salvan la apariencia. Obras que sufren con el curso del mundo, Mundo que, como dice Baudelaire, ha perdido su perfume, su color⁶¹⁵. Mundo que impide una mirada capaz de superar el endurecimiento. Obras que no se resignan, que reúnen todas las fuerzas, suspenden la respiración y rompen el silencio: “Il faut continuer”⁶¹⁶.

La felicidad que la experiencia estética promete, dice Adorno, no es de este mundo. La distancia entre la realidad histórica y la utopía es inmensurable. En las obras de arte algo de humano sobrevive, se manifiesta intermitentemente, no como sentimiento humano sino como un astro que aparece a la humanidad (Goethe)⁶¹⁷.

5.

En esta tesis, los mismos temas vuelven en diferentes configuraciones. El diálogo entre Adorno y Benjamin, sus diferencias e intereses comunes. En ambos, brota la relación entre lo arcaico y lo moderno. Ambos se centran en la modernidad, en su dinámica destructiva, en la catástrofe en el centro del siglo XX. El avance de la técnica ha dado un tremendo poder a los hombres para la exploración de los recursos

⁶¹³ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 224.

⁶¹⁴ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 179.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁶¹⁶ Así termina Beckett su *L'innommable* (Samuel Beckett, *O Inominável*, Lisboa, Assirio & Alvim, 2002, p. 189). Véase T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 424.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 250.

naturales, pero los hombres parecen trabajar para su propia destrucción. Entran en la técnica, como hemos visto, y quedan tras ella como si fueran cáscaras. Al pensar la dinámica destructiva de la modernidad, Adorno y Benjamin apuntan hacia una nueva dirección. No tanto en el sentido de acelerar el progreso, sino de romper con la repetición infernal, tirar el freno de emergencia.

Adorno y Benjamin ponen en primer plano el estado altamente problemático del arte, sus tendencias disruptivas. Ambos se acercan a la producción artística. Ambos atienden a las obras de arte en cuanto tipos de producción, no sólo en cuanto formas de conciencia. Ambos se acercan a las vanguardias. Benjamin al dadaísmo, al proto-surrealismo, al constructivismo, a John Heartfield, a Atget; Adorno a la música de Schönberg, a Berg, a Webern. Ambos muestran el cuanto la forma de la mercancía penetra en las obras de arte. Ambos buscan una nueva dirección para el arte distinta de la mercancía cultural. En ambos, hay un gesto radical, un compromiso con el arte moderno.

En el film, en la fotografía, en Baudelaire, Benjamin encuentra la alienación del individuo moderno. Baudelaire fue el primero, y el más inquebrantable, a aprehender la energía productiva del individuo alienado. No sólo la reconoce, como la intensifica en su concretización. Baudelaire penetra en la naturaleza de las cosas, capta su tiempo como un fotógrafo. En la placa negativa, Baudelaire intuye la imagen real. Baudelaire aprehende la modernidad en su caducidad. Moderno unido a lo antiguo a través de su decrepitud. La extraordinaria “disposición sensitiva” de Baudelaire le permite registrar, a través de la fría empatía reflexiva, el carácter de una época marcada por la mercancía. Baudelaire, el poeta dividido entre el *spleen* y el ideal. *Spleen*, no mera melancolía, sino vuelo condenado hacia el ideal. Ideal que se yergue en el terreno del *spleen*. Lo nuevo, que hace explotar la experiencia de lo siempre igual, lanza el poeta hacia el *spleen*. Lo nuevo no es otra cosa que la aureola de la mercancía. Baudelaire, el poeta donde la alegoría “lleva las huellas de la ferocidad que se necesitaba para irrumpir en este mundo, para convertir en escombros sus armónicas estructuras”⁶¹⁸.

La manifestación de la técnica y de la mercancía en el curso del siglo XX es central para la comprensión del “destino del arte en el siglo XIX”, tal como lo

⁶¹⁸ Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Ed. Imago Mundi, 1992, p. 191.

desarrolla Benjamin en su proyecto de los pasajes⁶¹⁹. El proceso de tecnificación y mercantilización no deja nada intacto. Todo se vuelve una falsa proyección. Para Benjamin, se hace urgente pensar la viabilidad y dirección del arte. Benjamin que atiende al *Jugendstil* para subrayar la desesperada trayectoria de un arte que pretende erguirse sobre el mercado y sobre un potente aparato tecnológico. Un arte que procura colmatar las tensiones con los nuevos medios de producción desde el plano formal, que transforma en ornamento las formas de la tecnología. Un arte que pierde su conexión con la vida. Al potencial destructivo de la técnica y del capitalismo, a la desolación y nivelación, Benjamin opone las promesas de la modernidad en sus inicios. Promesas que se revelan en los residuos de la cultura del siglo XIX. Benjamin que no olvida la utopía de Fourier, sus fantasías, su percepción de las cosas no como mercancías sino como dádivas. Una concepción de la técnica humanizada, ajena a la idea de competición, ajena a la idea de un progreso que se nutre de la exploración del mundo natural. Benjamin que encuentra en Blanqui, en su cosmovisión infernal, el eterno retorno de lo mismo. Proyección en los cielos de una sociedad sin esperanza⁶²⁰.

La ciencia y el capital fabrican “máquinas maravilla”, máquinas que hacen soñar miles de individuos. Benjamin se refiere a un nuevo tiempo de producción donde el arte encuentra dificultades. “Llegamos así a la situación actual: se divisa la posibilidad de que el arte ya no encuentre tiempo para integrarse de algún modo en el proceso técnico”⁶²¹. Pese a la crisis, con el “progresivo despertar del sentido que tiene el siglo para la construcción”⁶²², algo nuevo se abre en el reino del arte. Baudelaire habla de una belleza marcada por múltiples contradicciones, por ritmos bruscos, por una experiencia electrizante. Una belleza que se funda en una experiencia donde la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. Una belleza que nace de lo artificial, que se yergue de lo petrificado, de las ruinas. Una belleza que no olvida lo horrible, lo que no somos capaces de concebir. Los siete viejos de

⁶¹⁹ Carta de Benjamin a Werner Kraft (diciembre de 1935). Walter Benjamin, *The correspondence of Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 517.

⁶²⁰ “La humanidad será víctima de una angustia mítica en tanto la fantasmagoría tenga un lugar en ella” Blanqui citado en Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, *La Ortiga- revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, nº 25-27, año V, (pp. 214-242), Santander, Editora Límite, Diciembre 2000, p. 217.

⁶²¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 192.

⁶²² *Ibid.*, p. 185.

Baudelaire, una “eternidad infernal”. Lo nuevo que se aparenta con la muerte. Lo nuevo que se manifiesta como negatividad real de la situación social.

6.

En esta tesis, los temas de la estética de Adorno vuelven a surgir en una pintura como la de Francis Bacon. Una pintura donde una fotografía de un animal salvaje es la clave para tratar el cuerpo humano, donde la textura de la piel de un rinoceronte permite pensar la textura de la piel humana, donde el estudio del movimiento de Muybridge se entrecruza con la visión de la carne amontonada en las tiendas Harrolds. Una pintura como la de Bacon rechaza la abstracción y la ilusión del realismo. Imágenes en mutación, ritmos, cortes, movimientos fragmentados, Bacon se sirve de la fuerza de imágenes cinematográficas como el plano del ojo en “Un Chien Andalou”, de Buñuel y Dalí, o el gran plano de la nodriza que grita en “El acorazado Potemkin”, de Eisenstein. Las figuras de Bacon parecen desaparecer en un río de carne. Bacon pinta varias versiones del Papa Inocencio X, en su posición única, alzado en su trono, imagen que se abre al mundo, que revela lo que los suntuosos mantos ocultan, una figura contradictoria, de carne y hueso, la boca con su mecanismo, con sus movimientos internos, los dientes, el brillo, la boca tratada como una puesta de sol de Monet⁶²³. La boca distorsionada, abierta para el grito como en la matanza de los inocentes de Poussin⁶²⁴. Un grito sufocado, un grito que, de oírse, ningún mortal lo toleraría. Las figuras de Bacon actúan por *shock* sobre nuestro organismo, agitan la sangre en las venas. En Bacon, como hemos visto, la presencia de lo pintado molesta, atrae, repele, la alegría surge asociada a la angustia, lo repugnante se mezcla con lo seductor, lo obscuro con lo sublime⁶²⁵. Bacon pinta figuras que nos asaltan, que nos provocan una reacción visceral, figuras que pasan directamente al sistema nervioso antes de ser llevadas a la consciencia.

En esta tesis, los motivos de la estética de Adorno vuelven a surgir en “Andréi Rubliov”, película de Tarkovski inspirada en la vida del célebre pintor de íconos. Una respuesta del arte a la modernización técnica, la primacía del potencial humano de la técnica sobre su potencial destructivo. Un cine que busca una dirección distinta a la

⁶²³ David Sylvester, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003, p. 50.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁶²⁵ Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996, p. 7.

de la industria del divertimento. En el bufón de la película de Tarkovski hay algo triste, amargo, un lado sombrío, distante, brota la verdad que una obra que respete a la verdad no puede descuidar. Con Borís, surge el artista huérfano, el artista moderno. Borís nos recuerda el narrador del cuento de Kafka que ha heredado de su padre un animal mitad gato mitad cordero. Borís encarna la fuerza de un arte que no se somete al canon, al poder. Los viejos fundidores de campanas han muerto, se han llevado la experiencia. El padre de Borís no ha llegado a transmitirle el secreto de la fundición. Borís avanza a ciegas, se niega a sacar la arcilla donde siempre se ha sacado. Con Borís, Tarkovski presenta la verdad de un arte no enseñada, no transmitida, sino vivida.

Tarkovski muestra fragmentos tomados del *continuum* de la vida del pintor, trazos de su largo trayecto, talleres, celdas monásticas, el sufrimiento entrecruzado con el amor y el deseo de belleza. Tarkovski muestra un lazo subterráneo con la tradición, una cultura oscurecida por el olvido. Malevich está presente en Rubliov. Tarkovski invierte la relación entre los antiguos y los modernos. En Rubliov, el pasado surge en su relación viva con el presente. El arte de Rubliov, expresión de un ideal, no puede huir de las heridas sangrientas⁶²⁶. Rubliov vive la contradicción entre el sufrimiento y la belleza. Acepta los límites de su arte. Su arte no traiciona la vida.

En esta tesis, los temas de la estética de Adorno vuelven a surgir en “Le Grand Macabre”, obra marcada por esa imaginación arcaica que tanto dice sobre el mundo moderno. Ligeti no olvida las pinturas de Breughel, “El país de jauja”, “El triunfo de la muerte”, no olvida Kafka o Beckett, no olvida Chaplin o los hermanos Marx. Su obra desconcierta, con esas voces que susurran lo que las emociones exigen⁶²⁷, lo que deseamos de modo confuso, lo que pretendemos comprender⁶²⁸. “Le Grand Macabre” exorciza el colorido del circo⁶²⁹, preserva los últimos vestigios del artista saltimbanqui. Juego, mímica, la risa. Ligeti no olvida ese mundo en el que los niños se sienten a salvo. “Le Grand Macabre” rechaza la infantilidad de una racionalidad que se dice adulta. Una obra que, como diría Adorno, alcanza la

⁶²⁶ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 196.

⁶²⁷ Véase Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999, p. 100.

⁶²⁸ Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, Bruselas, Editions Complexe, 1993, p. 62.

⁶²⁹ Véase T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 114.

mayoridad a través de una ingenuidad de segundo orden, muestra la insensatez de este mundo. “Le Grand Macabre” preserva los trazos de una experiencia que permanece incólume desde la infancia. Presenta lo que sabemos, pero olvidamos, lo que no se deja arrebatar por lo existente. “Le Grand Macabre” no acepta la falsa madurez de la resignación. Parece haber aprendido con los niños que ven la técnica como una ayuda, técnica que libera lo nuevo. Lo que no se somete al cambio⁶³⁰. Un rastro de la belleza demoníaca y mentirosa, con ese brujo infernal, esa figura siniestra que se comporta de una forma cada vez mas absurda. Más que hacer de lo insólito y demoníaco un ideal, “Le Grand Macabre” niega el mundo monstruoso. Una obra ilusoria y, por eso, verdadera.

7.

Adorno habla de obras en las que los paradojos de la técnica brotan con todo su potencial expresivo. Cuando el funcionalismo dominante acelera la transformación de los hombres en algo meramente funcional, sin historia, las obras de arte preservan los vestigios de algo que aún puede encender los impulsos transformadores. Obras que se vuelven hacia el pasado como el adulto que pierde la infancia, que nos recuerdan la precariedad de las cosas del mundo. Desde la perspectiva de una planificación tecnocrática, estas obras pueden parecer disfuncionales, imprevisibles, no planeadas. Obras que se presentan como una crítica inmanente, un correctivo en el interior de la propia tradición moderna. Frente a una técnica aplicada a la rentabilización del capital, al control burocrático o a la manipulación política, estas obras orientan la técnica hacia las necesidades humanas. Lo que tienen de inhumano está al servicio de los hombres. En ellas, la expresión y la belleza surgen de la articulación de un material histórico, de la relación entre la forma y los fines. Tarkovski recuerda que el arte ha conservado los rastros de aquellos peregrinos y mendigos andrajosos que viven intensamente el mundo de las imágenes, que confían más en el mundo de las imágenes que en el mundo real, que han dejado de creer en lo que pueden tocar con las manos, que, con sus dones especiales, se alejan de los esquemas normales de comportamiento y dirigen “la mirada de quienes vivían en una situación ordenada hacia la existencia de otro mundo, lleno de profecías y milagros, al

⁶³⁰ T. W. Adorno, *Minima Moralia- Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 218.

margen de la regularidad social”⁶³¹. Para Adorno, las obras de arte participan en la sociedad en cuanto formación de la conciencia⁶³², no imponiendo o tomando partido, no moralizando. Adorno defiende, no obras directamente políticas, sino obras comprometidas socialmente, comprometidas con los hombres. Negación del sufrimiento. Obras que protestan sobrevolando aquello que las amenaza. Obras que protestan, no cuando se presentan fuertes, triunfantes, sino cuando se yerguen efímeras.

En las obras de arte, no seguimos una dirección única. Perdemos el terreno seguro. No hay, dice Schönberg, un hilo de Ariadna que nos guíe por su interior⁶³³. Para Adorno, como vimos a lo largo de esta tesis, las obras de arte no son meras copias de lo existente, viven de la tensión entre lo que las anima y el pasado, remiten a lo que falta.

Una obra de arte, como dice Valéry, difiere de las condiciones históricas y biográficas que envolvieron su producción.

Las ideas más útiles y más profundas que podemos hacernos de una obra humana se deforman sobremanera cuando los hechos de la biografía, una leyenda sentimental y otras cosas parecidas se entrometen en la valoración interna de la obra. Lo que conforma la obra no es aquél que le pone su nombre. Lo que conforma la obra no tiene nombre⁶³⁴.

8.

Los teóricos y los artistas, dice Robert Frost, hablan frecuentemente acerca del misterio que los distingue. Ambos producen conocimiento, se distinguen sobretudo por la forma como éste es alcanzado⁶³⁵. Las obras de arte se oponen a la resolución instantánea del discurso en ideas, se presentan como algo libre de intenciones. Las obras de arte no siguen líneas lógicas proyectadas, el artista consigue lo que es suyo no cuando se prende a algo deliberadamente, sino cuando

⁶³¹ Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, p. 249.

⁶³² T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 321.

⁶³³ Arnold Schönberg citado en T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 198.

⁶³⁴ Paul Valéry citado en Andréi Tarkovski, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011, p. 357.

⁶³⁵ Véase Robert Frost, “The figure a poem makes”, *Complete Poems of Robert Frost*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1964, pp. v-viii.

conserva aquello que a él se pega como abrojos en un paseo por los campos. Las obras de arte presentan un conocimiento disponible en los caminos más salvajes⁶³⁶. Las impresiones más útiles, dice Frost, parecen haber sido siempre aquellas de las cuales el artista no fue consciente, aquellas que le han llegado sin que se hubiera dado cuenta⁶³⁷. Después, dice Frost, se trata de lanzar la experiencia por delante de los pasos y con ella pavimentar el futuro, acreditar que es posible trazar una línea hacia algún lugar. La línea tiene más encanto cuando no es mecánicamente recta⁶³⁸. El artista arranca las cosas de su curso, las libera de su orden previo, rompe con las ataduras que las prenden al viejo orden. El artista, dice Frost, trae las cosas hacia un nuevo orden, la originalidad no necesita ser más que la frescura de la obra, va de lo que provoca asombro al conocimiento. Como un pedazo de hielo en una cocina caliente, la obra cabalga sobre su propia fusión. Podemos leerla cien veces. Conservará su frescura como una pétala su fragancia. El sentido se revelará por sorpresa⁶³⁹.

Las obras de arte, dice Adorno, emplean un lenguaje que podemos comprender, pero lo que en ellas se ilumina no se deja agarrar. Arte y filosofía son, para Adorno, dos formas de conocimiento que se remiten mutuamente. Racionalidad y mimesis. Síntesis sin violencia de lo disperso. No violencia entre sujeto y objeto, entre particular y general. Arte y filosofía, dos esferas del espíritu en que éste se vuelve contra sí mismo, en que éste se reconoce como naturaleza. En el arte, lo mimético adopta la figura del espíritu. En la filosofía, la racionalidad se convierte en algo mimético, no violento. Arte y filosofía, su punto de fuga: la utopía. Negatividad consumada que se vuelve escritura en espejo de su contrario.

Todo conocimiento posible, para que adquiriera validez no sólo hay que extraerlo primariamente de lo que es, sino que también, y por lo mismo, está afectado por la deformación y la precariedad mismas de las que intenta salir⁶⁴⁰.

⁶³⁶ *Idem.*

⁶³⁷ *Idem.*

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ *Idem.*

⁶⁴⁰ T. W. Adorno, *Minima Moralia-Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 250.

El conocimiento ha de asumir su propia imposibilidad en aras de la posibilidad⁶⁴¹.

El conocimiento discursivo tiene la verdad a la vista, pero no lo posee. Los conceptos pretenden agarrar la verdad, pero ésta se les escurre como arena entre los dedos. Las obras de arte atrapan la verdad al vuelo, pero en ese mismo instante ésta se oscurece. La obra de arte quiere ser verdadera. Se vuelve contra sí misma, contra su momento ilusorio. Pero lo que la convierte en obra de arte es inseparable de la apariencia. Arte y filosofía, verdad y apariencia de verdad. El arte necesita de la filosofía y la filosofía necesita de la obra de arte. Arte y filosofía, cada una con sus figuras refractadas de la verdad. Arte y filosofía, para Adorno, dos mitades de un conocimiento verdadero.

9.

Para Adorno, la modernidad no ofrece al artista un puerto seguro. Las obras, indefensas en el remolino como en el pequeño barco del cuento de Poe⁶⁴², sienten la impotencia. Sufren con el vértigo que todo arrastra. Viven tiempos inquietos, pero no se resignan. Fuerza débil, las obras resisten.

En su tiempo, Goethe respiró una atmosfera amable, favorable a una producción no agitada, alejada del ruido del mundo. Una producción feliz, curiosidad libre.

No necesariamente quería compartir el ideal de Goethe, dijo, de que sólo se puede ser creativo en una calma perfecta y en el aislamiento, alejado del mundanal ruido, pero en lo profundo del centro del huracán y rodeado pero sin ser perturbado por la actualidad, son posibles visiones poéticas que dicen más sobre su tiempo que los reportajes más informativos.⁶⁴³

Hoy, de poco sirve al artista permanecer en el aislamiento, defender las virtudes inmaculadas del genio. Permanecer en el aislamiento sería ignorar la coacción, permanecer en la falsedad, en la impotencia anacrónica⁶⁴⁴. Los lamentos son inútiles, la indulgencia de los sentimientos disminuye la tensión de la obra, el artista trata de solucionar los problemas, vencer las dificultades. Mide fuerzas con sus materiales.

⁶⁴¹ *Idem.*

⁶⁴² E. A. Poe, "A descent into the Maelström", *Selected Tales*, Londres, Penguin Books, 1994, pp. 154-171.

⁶⁴³ Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999, p. 305.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

Como hemos visto, una obra de arte no es un espejo del alma del artista, su fuerza es colectiva, subterránea. El artista sólo tiene que poner las cosas en su lugar, cuando está en la obra deja de saber donde está. Se trata de rechazar lo mediano, de llevar todo al extremo. La medianía, dice Adorno, restringe la racionalidad estética, impide la obra de alcanzar la máxima expresividad⁶⁴⁵. Anfión con su lira hizo que las piedras se movieran⁶⁴⁶, encantó el material inanimado. Anfión se acercó a las “regiones mortalmente abstractas”⁶⁴⁷, sólo ahí el material deviene vivo. Sólo ahí puede la obra alcanzar algo profundamente humano.

En la película de Tarkovski, Kiril dice a Andréi: “el tiempo camina deprisa, ¿Quieres llevarte a la tumba tu talento? No te quedes en ese silencio”. Las obras de arte, fruto del trabajo, cosas construidas, hacen surgir algo no fabricado, algo vivo que afecta nuestra experiencia, que la fecunda. Las obras de arte se alejan de su origen, pero no la olvidan. Trazos del esfuerzo, de lo transitorio, de lo que muere, hay en ellas el sonido del trabajo solitario del artista, del trabajo de los hombres:

En la linde del bosque no había más sonido
que el leve cuchicheo de una larga guadaña
hablando con la tierra. No sé qué le diría.
Quizás le contaba algo sobre el calor del sol,
o quizás algo acerca de aquel vasto silencio,
y por esto su voz no era más que susurro.
No le hablaba de un sueño nacido de los ocios,
ni de oro regalado por algún hada o duende:
fuera de la verdad, todo parece frágil
para el ferviente amor que alineó gavillas,
no sin dejar algunas flores (blancas orquídeas),
y asustó a una serpiente de un verde coruscante.
El sueño más hermoso que el trabajo conoce
son los hechos. Mi larga guadaña susurró,
y se olvidó del heno⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 250.

⁶⁴⁶ Paul Valéry, “Histoire d’Amphion”, *Oeuvres -Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970, pp. 1277-1283.

⁶⁴⁷ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Manchecourt, Gallimard, 2002, p.186.

⁶⁴⁸ “There was never a sound beside the wood but one,/ And that was my long scythe
whispering to the ground./ What was it it whispered? I knew not well myself;/ Perhaps it was
something about the heat of the sun,/Something, perhaps, about the lack of sound—/ And
that was why it whispered and did not speak./ It was no dream of the gift of idle hours,/ Or
easy gold at the hand of fay or elf:/ Anything more than the truth would have seemed too

10.

Para Adorno, las verdaderas obras de arte se esfuerzan por alcanzar lo que no se deja decir, lo impreciso que reclama forma. No anulan lo desagradable a los sentidos. Lo disonante entra en ellas como la verdad de la deformación reinante. Lo disonante es la fuerza que lleva las obras más allá de sí mismas. El sufrimiento no tolera el olvido. Obras como las de Beckett o Berg encarnan negativamente la utopía. Imágenes sin imágenes ⁶⁴⁹. Mensajes transmitidos dentro de botellas por los supervivientes de un naufragio ⁶⁵⁰. Mensajes para un destinatario incierto, desconocido.

11.

En esta tesis, las obras de Ligeti, Bacon y Tarkovski surgen en la constelación de la teoría estética de Adorno. Una estética que nos dice que, tras tantas catástrofes, las obras de arte siguen existiendo como aquellas casas que sobreviven a los bombardeos. Se yerguen débiles, de los escombros hacen salir algo vivo. Rechazan la celebración y el consuelo, pero no pierden completamente el brillo. Abren brechas en la cultura. En ellas, el momento lúdico no desaparece. Juego que recibe lo obscuro, lo turbulento. Juego que se convierte en conocimiento de la vida falsa, truncada. Expresión del dolor. Obras que preservan la fuerza del recuerdo, de lo desproporcionado. La fuerza de lo que se ilumina en la despedida. Para Adorno, si hay esperanza en obras como las de Beckett, Berg o Kafka, ésta surge vinculada al sufrimiento. Esperanza por mor de los desesperados. Esperanza, pero no para nosotros (Kafka). Sólo los que han perdido su vez, los que carecen de esperanza, sólo esos encarnan la libertad. En *Fin de partida*, de Beckett, la sombra de la catástrofe se proyecta sobre el sirviente Clov, sobre su señor Hamm, paralítico, ciego, sobre sus progenitores que vegetan en cubos de basura. Seres desamparados, desoladores, seres que hablan ininterrumpidamente. Las palabras se pierden, los gestos se pierden.

Peak/ To the earnest love that laid the swale in rows,/ Not without feeble-pointed spikes of flowers/ (Pale orchises), and scared a bright green snake./ The fact is the sweetest dream that labor knows./ My long scythe whispered and left the hay to make". Robert Frost, "Mowing", *Complete Poems of Robert Frost*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 25.

⁶⁴⁹ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 375.

⁶⁵⁰ T. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003, 119.

Todo parece enmudecer. Y, del monte de ruinas, de un mundo gastado, algo se yergue. Donde todo parece apagarse, brilla inesperadamente la luz débil de la belleza, de la esperanza sin mentira. Y vuelve a perderse en la noche oscura.

Bibliografía

Adorno, Gretel, Benjamin, Walter, *Correspondencia 1930-1940*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Adorno, Theodor Wiesengrund, “Moda sin tiempo- sobre el jazz”, *Primas- La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962.

Adorno, Theodor Wiesengrund, “Apuntes sobre Kafka”, *Primas-La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.

Adorno, Theodor W., *Terminología Filosófica*, Tomo II, Madrid, Taurus, 1977.

Adorno, Theodor W., *Terminología Filosófica*, Tomo I, Madrid, Taurus, 1983.

Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.

Adorno, Theodor W., *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1992.

Adorno, Theodor W., “Progreso”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.

Adorno, Theodor W., “Razón y revelación”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.

Adorno, Theodor W., “Tiempo libre”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.

Adorno, Theodor W., “Sobre sujeto y objeto”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.

Adorno, Theodor W., “La educación después de Auschwitz”, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993.

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia-Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998.

Adorno, Theodor W., Benjamin, Walter, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998.

Adorno, Theodor W., *Mahler- Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península, 1999.

Adorno, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.

Adorno, Theodor W., *Beethoven- Filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003.

Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.

Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004.

Adorno, Theodor W., “Crítica de la cultura y sociedad”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Spengler tras la decadencia”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Moda atemporal. Sobre el jazz”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Resumen sobre la industria cultural”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Arnold Schönberg (1874-1951)”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Necrología de un organizador”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Carteles de cine”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Tesis sobre la sociología del arte”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Museo Valéry Proust”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Caracterización de Walter Benjamin”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “El funcionalismo hoy”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “El abuso del Barroco”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Adorno, Theodor W., “Viena, tras la Pascua de 1967”, *Crítica de la cultura y la sociedad I- Prismas- Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008.

Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Saint-Amand, Gallimard, 1996.

Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, Barcelona, Bosch, 1975.

Baudelaire, Charles, “El pintor de la vida moderna”, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1992.

Baudelaire, Charles, *O meu coração a nu*, Lisboa, RBA Editores, 1995.

Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 2001.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 2010.

Bazin, André, *Charlie Chaplin*, París, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.

Beckett, Samuel, *O Inominável*, Lisboa, Assirio & Alvim, 2002.

Benjamin, Walter, *Angelus novus*, Barcelona, La gaya ciencia, 1971.

Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, "Tesis de la filosofía de la historia", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, "Experiencia y pobreza", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter, *Obras escolhidas- Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

Benjamin, Walter, Scholem, Gershom, *Correspondencia*, Madrid, Taurus, 1987.

Benjamin, Walter, “Una imagen de Proust”, *Imaginación y sociedad- Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988.

Benjamin, Walter, “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Imaginación y sociedad- Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988.

Benjamin, Walter, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988.

Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990.

Benjamin, Walter, *El origen del drama del barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

Benjamin, Walter, “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht- Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991.

Benjamin, Walter, “La novela de cuatro cuartos de Brecht”, *Tentativas sobre Brecht- Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991.

Benjamin, Walter, “Conversaciones con Brecht”, *Tentativas sobre Brecht- Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991.

Benjamin, Walter, *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Ed. Imago Mundi, 1992.

Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993.

Benjamin, Walter, “Zentralpark”, *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Ed. Imago Mundi, 1992.

Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

Benjamin, Walter, “París, capital del siglo XIX”, *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993.

Benjamin, Walter, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y Capitalismo-Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993.

Benjamin, Walter, *The correspondence of Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Benjamin, Walter, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.

Benjamin, Walter, *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Benjamin, Walter, “Karl Kraus”, *Karl Kraus y su época*, Marizzi, Bernd; Muñoz, Jacobo (eds), Madrid, Trotta, 1998.

Benjamin, Walter, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos-Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.

Benjamin, Walter, “Franz Kafka”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos-Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.

Benjamin, Walter, “París, capital del siglo XIX”, *La Ortiga- revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, nº 25-27, año V, (pp. 214-242), Santander, Editora Límite, Diciembre 2000.

Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004.

Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, Walter, “Paralipomena to “On the Concept of History”, *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, Harvard, Harvard University Press, 2006.

Bird, Robert, *Andreï Roublev d’ Andréï Tarkovski*, Chatou, Les Éditions de la Transparence- Cinéphilie, 2004.

Brecht, Bertolt, *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión, 1998.

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa- Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1981.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada- Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

Canetti, Elias, *La conciencia de las palabras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Claussen, Detlev, *Theodor W. Adorno- Uno de los últimos genios*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.

Delacroix, Eugène, *Journal de Eugène Delacroix*, Tome Premier 1823-1850, París, Librairie Plon, 1893.

Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe*, Barcelona, Acantilado, 2006.

Eiland, Howard, Jennings, Michael W., *Walter Benjamin. A Critical Life*, Massachusetts, The Belknap Press Of Harvard University Press, 2014.

Eliot, T. S., *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber Limited, 1932.

Fielding, Henry, *Tom Jones*, Londres, Penguin Books, 1994.

Flaubert, Gustave, *Correspondance: année 1846*, Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003.

Fontane, Theodor, *La adúltera*, Barcelona, Alba, 2001.

Frost, Robert, *Complete Poems of Robert Frost*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

Gide, André, *Les faux-monnayeurs*, Manchecourt, Gallimard, 2002.

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Manchecourt, Gallimard, 2002.

Goethe, Johann W., *Conversaciones de los emigrados alemanes*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1979.

Goethe, Johann W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001.

Goldsmith, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Londres, Penguin, 1986.

Hardy, Thomas, *Tess of the Ubervilles*, Londres, Penguin, 2003.

Hardy, Thomas y Florence, *The life of Thomas Hardy 1840-1928*, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2007.

Hughes, Richard, *A High Wind in Jamaica*, Londres, The Harvill Press, 1995.

Hofmannsthal, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.

Jay, Martin, *Songs of Experience - Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005.

Leiris, Michel, *Francis Bacon, face et profil*, París, Éditions Albin Michel, 2004.

Ligeti, György, *Ligeti in Conversation*, Londres, Ernst Eulenberg, 1983.

Mallarmé, Stéphane, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1998.

Mann, Thomas, *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa, 2010.

Mann, Thomas, *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, Barcelona, Alba, 2011.

Mann, Thomas, *O escritor e a sua missão. Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*, Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

Maubert, Frank, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux-Conversations avec Francis Bacon*, Clamecy, Mille et une nuits, 2009.

Maupassant, Guy, de *Sur l'eau*, Bruselas, Editions Complexe, 1993.

Menke, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

Mosès, Stephane, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997.

Poe, Edgar Allan, *Selected Tales*, Londres, Penguin Books, 1994,

Proust, Marcel, *O prazer da leitura*, Lisboa, Teorema, 1997.

Proust, Marcel, *Écrits sur l'art*, París, Flammarion, 1999.

Kafka, Franz, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2001.

Kluge, Alexander, *De la grammaire du temps*, París, L'Harmattan, 2003.

Kluge, Alexander, *El hueco que deja el diablo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Kluge, Alexander, *Historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.

Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1992.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin- Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.

Sylvester, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Radom House Mondadori, 2003.

Tarkovski, Andréi, *Andréi Rubliov*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006.

Tarkovski, Andréi, *Esculpir en el tiempo- Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008.

Tarkovski, Andréi, *Martirologio- Diarios*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2011.

Thoreau, Henry David, *Wild apples and other natural history essays*, Georgia, University of Georgia Press, 2002.

Thoreau, Henry David, *Walden*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

Tiedemann, Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987.

Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.

Valéry, Paul, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.

Valéry, Paul, *Oeuvres –Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Tours, Éditions Gallimard, 1957.

Valéry, Paul, *Oeuvres –Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Dijon, Éditions Gallimard, 1970.

Weiss, Peter, *La estética de la resistencia*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1999.

Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.

Wellmer, Albrecht, *Finales de Partida: La modernidad irreconciliable*, Madrid, Cátedra, 1996.

Zumthor, Peter, *Atmosferas- Entornos arquitectónicos- As coisas que me rodeiam*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Zumthor, Peter, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

Índice

Agradecimientos	1
Resumen.....	3
Introducción	5
I. Primacía del objeto.....	11
II. Trazos de una amistad filosófica.....	19
1. Montaje.....	21
2. Sueño y despertar	23
3. Fotografía	24
4. Infancia	25
5. Indagar en los estratos sumergidos.....	26
6. Autor como productor	27
7. Acercamiento a Brecht.....	30
8. Desarrollo del proyecto de los pasajes	31
9. Obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica.....	33
10. El narrador.....	38
11. Eduard Fuchs, historiografía crítica	40
12. El París del Segundo Imperio en Baudelaire	43
13. Objeciones de Adorno	52
14. Objeciones de Benjamin	56
15. Sobre algunos temas en Baudelaire.....	58
16. La historia	64
17. Adorno y Benjamin, a pesar de las diferencias.....	68
III. Ilustración y mito.....	73
IV. Imágenes sin imágenes	79
1. Obra de arte y concepto	79
2. El progreso en el arte	81
3. Lo que no ha sido hecho (belleza, fealdad).....	83
4. Lo sublime	85
5. Sobre el progreso	86
6. Lo moderno	89
7. Mito e Ilustración	90
8. “Le Grand Macabre”	91

9. Espiritualización	96
10. Promesas quebradas	98
11. La fuerza de la negación	99
12. Lo nuevo	100
13. La moda	101
14. Las obras del pasado se transforman.....	101
15. Atrofia y desarrollo	102
16. Función y ausencia de función	103
16.1. Autonomía	103
16.2. Praxis dominante	106
16.3. Protesta/ Compromiso	106
V. Producción.....	111
1. Producción.....	111
2. Oficio, género, normas, estilo.....	112
3. Lucha contra el virtuosismo, genio	118
4. Cada obra deja su huella.....	120
5. Producción / Técnica.....	122
6. Montaje.....	123
7. Francis Bacon	124
8. Compromiso	131
VI. Cine.....	135
1. Años pioneros.....	135
2. <i>Plus ça change, plus c'est la même chose</i>	137
3. Decidir en función del público.....	142
4. Distancia y proximidad	143
5. El cine maduró estéticamente, Tarkovski.....	146
6. Andréi Rubliov	150
6.1. El vuelo	150
6.2. El Bufón.....	151
6.3. Feofán el griego	152
6.4. La Pasión de Andréi	154
6.5. La fiesta	156
6.6. El juicio Final.....	157
6.7. La invasión	159
6.8. El silencio	160

6.9. La campana.....	161
VII. Conclusión.....	165
Bibliografía	187
Índice.....	199