

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

**Alexander Kluge**, por Vanessa Vidal

---

## UT PICTURA POESIS

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

---

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

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

---

## TEXTOS INVITADOS

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

---

**Alexander Kluge** sobre Adorno

---

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

---

## ARTÍCULOS

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

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

---

## RESEÑAS

---

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

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

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

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

## COORDINACIÓN EDITORIAL

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

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

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

## COMITÉ DE REDACCIÓN

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

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

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

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

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS

**Antonio Cuesta**



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

EDITA

# SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

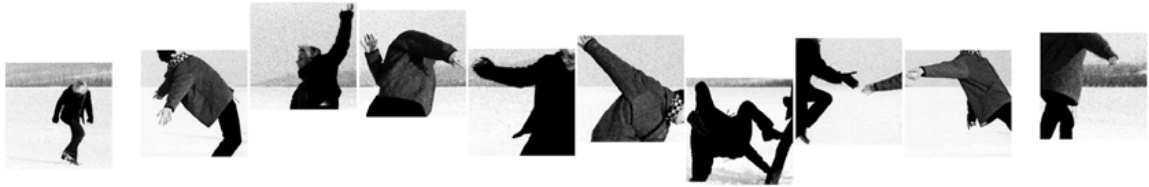


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



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

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



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

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

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

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

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



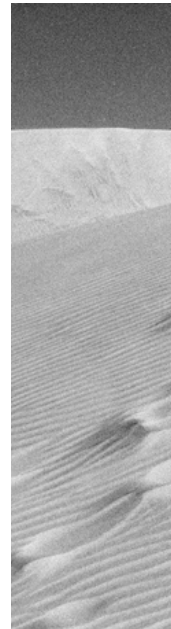
# MOOCENTE

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

Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

(Coordinadoras)

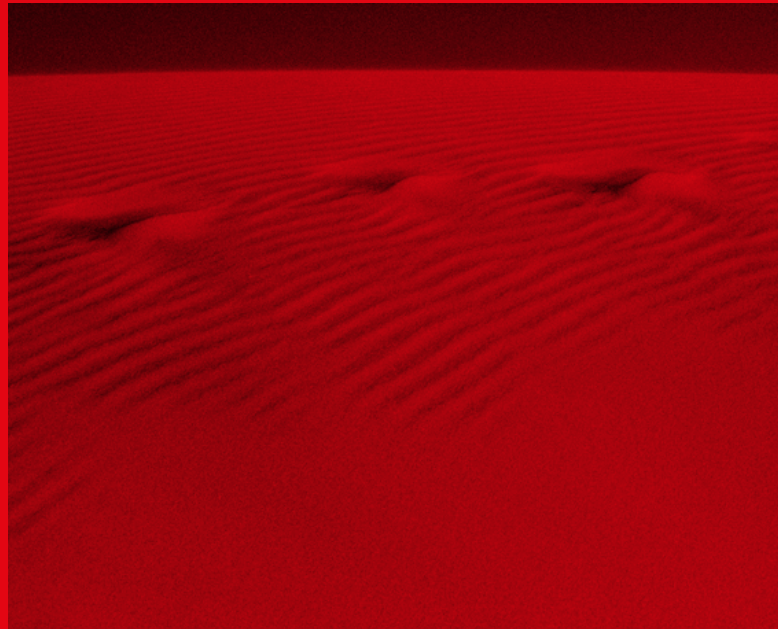
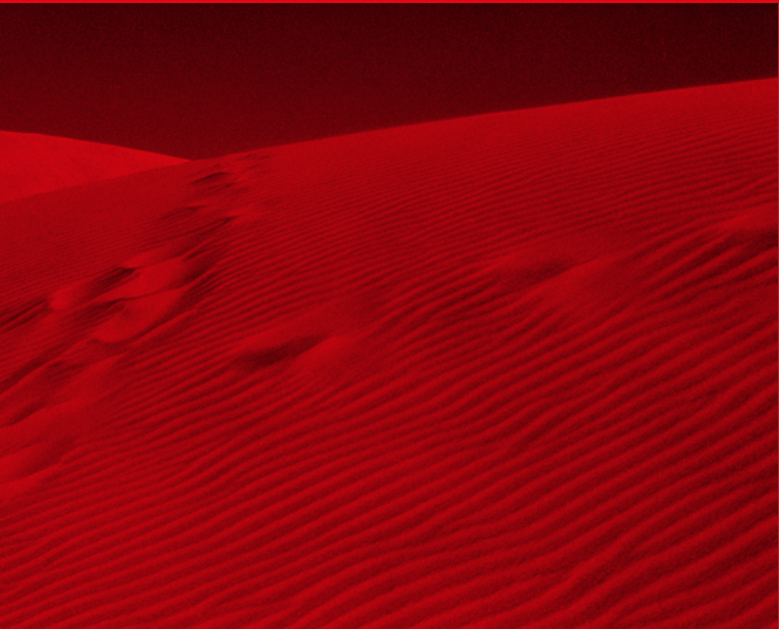




# LOCOONTE

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





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

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

Sergio Sevilla Segura \*

#### Resumen

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

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

#### Abstract

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

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

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

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

\* Universidad de Valencia, España. [sergio.sevilla@uv.es](mailto:sergio.sevilla@uv.es)  
 Artículo recibido: 1 de junio de 2020; aceptado: 9 de octubre de 2020

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

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

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

Un segundo cambio del que voy a ocuparme es la incorporación de la *perspectiva del agente* que hace posible el abandono de la *posición del observador* absoluto de la totalidad. Hacerse cargo del carácter radical de la transformación de la filosofía que Adorno realiza implica ser consecuente con la tesis de que “(...) al pensamiento no le están garantizados de antemano ni el lugar ni la esencia de las cosas. La verdad obliga al pensamiento a detenerse ante lo más mínimo. No hay que filosofar sobre lo concreto, sino a partir de ello” (Adorno 1975: 40-41). La filosofía no es un pensamiento que trata sobre un objeto externo, sino una intervención reflexiva que forma parte de la experiencia del que piensa. Desde esa posición requiere el concurso del lenguaje del arte<sup>1</sup> que contribuye con su elemento de verdad a la plenitud buscada de una filosofía concreta.

## I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

desvincula la verdad del proceso de deducción.<sup>4</sup>

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

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

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

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

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

#### IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Organizando su propia (auto)-crítica, señala Adorno los siguientes indicios sobre las insuficiencias del análisis, y la dirección que propone para continuar su desarrollo. Una primera recomendación apunta a la conveniencia de interpretar, de otro modo<sup>7</sup> que el habitual, el análisis de Marx sobre el fetichismo de la mercancía, y esa noción “debe documentarse con los correspondientes pasajes de quien lo encontró” (Adorno y Benjamin 1998: 118-119). Añade que no cabe limitarse a invocar el movimiento obrero, o a colocar la mercancía en una *infraestructura* que actúe causalmente sobre el hechizo con que la acepta el consumidor, o sobre sus expresiones en la poesía o el urbanismo, valorados como *superestructura*. La imagen dialéctica no puede aceptar una organización como esa de las realidades sociales ni del arte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## V

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

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

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

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

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

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

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

### **Bibliografía**

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





EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

