

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

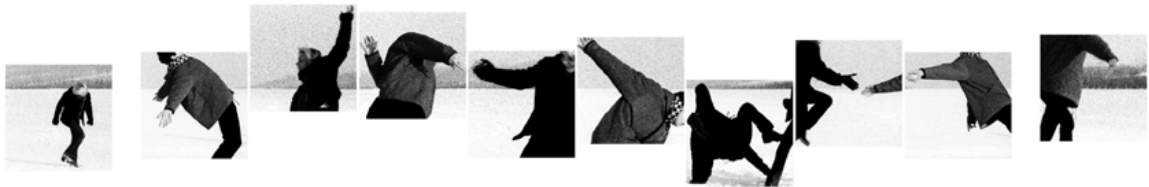


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



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

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

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

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

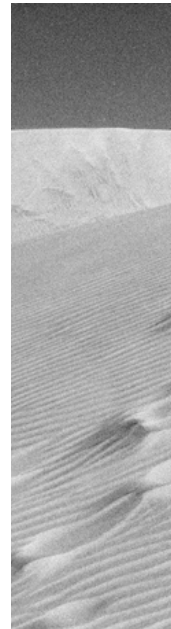
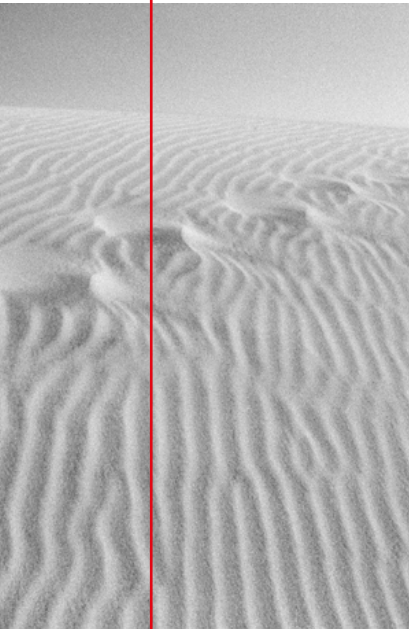


MOOCONTE

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

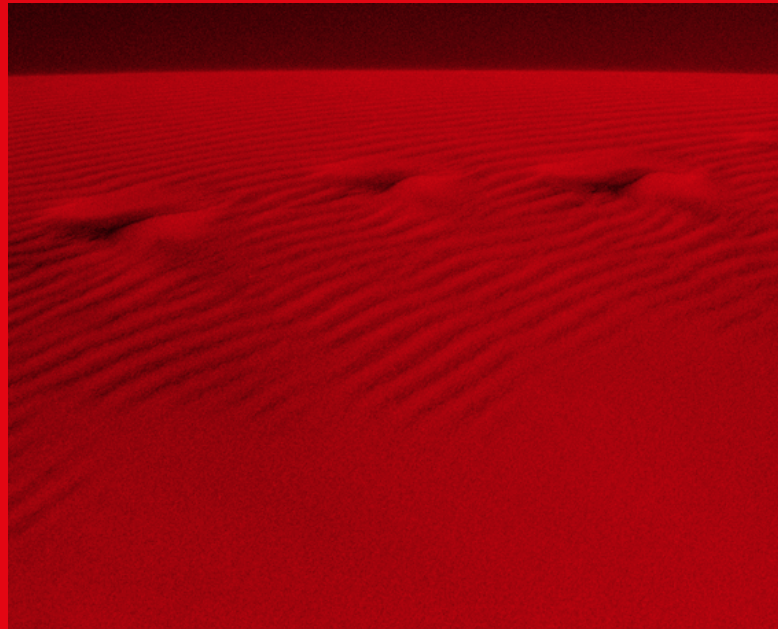
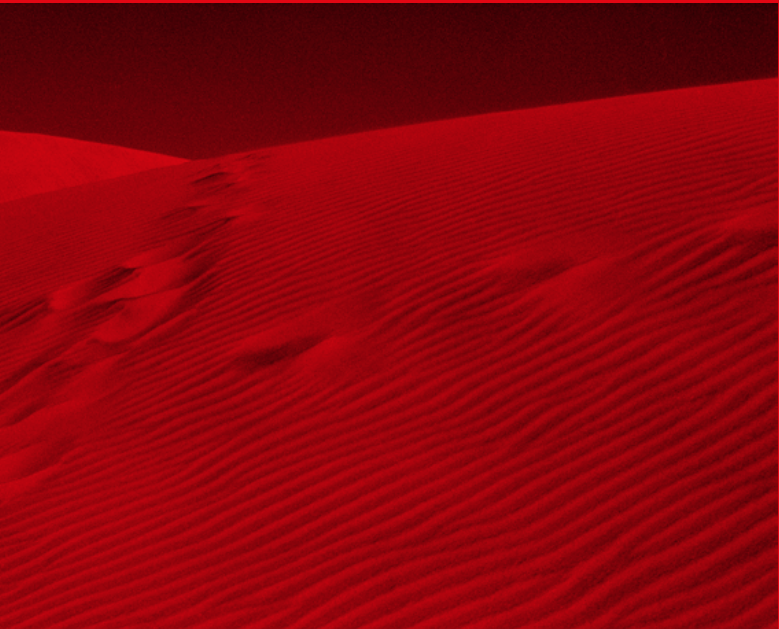
Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal

(Coordinadoras)



LOCOONTE

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



Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett

Seismographs of the Golden Age: Adorno and Beckett

Jordi Maiso*

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

S. Beckett, *Fin de partida*

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

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

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

I

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

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

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

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

1 Traducción modificada por el autor.

2 Traducción modificada por el autor.

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

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

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

precisamente en una fuerza productiva para sus obras.³

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Traducción modificada por el autor.

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

III

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

V

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

