

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

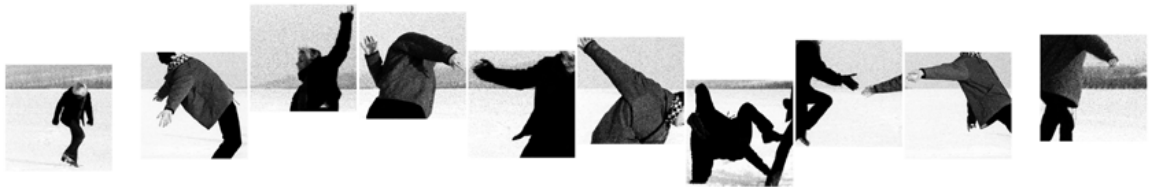


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“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 “inobjetal” 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**.





LOCOONTE

CONVERSANDO CON

Conversando con Alexander Kluge*

Por Vanessa Vidal**



Alexander Kluge fot. Markus Kirchgessner

Alexander Kluge nació en 1932 y de nuevo, en 1945, cuando se salvó de la muerte tras el ataque aéreo de los americanos que redujo la ciudad de Halberstadt a ruinas. Es abogado, escritor, director de cine, productor, pensador y ensayista y, en su modo de conjugar todos estos lenguajes creativos, sigue el modelo de trabajo interdisciplinar del Instituto de Investigación Social, del que formó parte durante mucho tiempo.

Conoció casualmente a Adorno cuando tenía 24 años y se convirtió inmediatamente en su “fiel servidor” y después en “amigo de confianza”. El modo de pensar y de ejercer la teoría crítica de Adorno le han acompañado desde entonces. Porque Kluge no es en realidad un estudioso ni un intérprete de los textos de Adorno, sino un continuador discontinuo de su obra, un adorniano ortodoxo porque sigue manteniendo vivo lo

* Los títulos de las obras de Alexander Kluge citados en esta entrevista aparecen con el título original en alemán cuando no existe traducción castellana de los mismos.

** Universitat de València, España. vanessa.vidal@uv.es

Revisión de Rosa Benítez Andrés, Universidad de Salamanca, España. beneitezr@usal.es

heterodoxo del pensamiento crítico del que fue su maestro: lo considera su obligación. Podríamos decir que ejerce la teoría crítica como *praxis* polifónica: “Ya que no hay *praxis* sin teoría”, como nos dice en la entrevista que reproducimos a continuación.

Aunque es imposible presentar en unas pocas líneas su extensa y heterogénea obra, un resumen de su producción pueda quizás servir para dar cuenta de los distintos lenguajes que utiliza, los cuales se entrelazan y remiten fragmentariamente unos a otros y sólo así permiten dibujar una constelación de sus obras. Kluge, en parte junto a Oskar Negt, escribe varios textos teóricos y filosóficos: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, *Geschichte und Eigensinn* y *Maßverhältnisse des Politischen*. Perteneció al Grupo 47, que fue clave para sacar de los escombros a la literatura alemana después de la Segunda Guerra Mundial y promover un modelo nuevo de acción y concepción de la escritura. Sus escritos literarios y ensayísticos van más allá de la literatura de las grandes formas y se posicionan en una defensa del fragmento, la narración corta y lo aparentemente no terminado e incoherente. Como ejemplo de las, todavía lamentablemente pocas, traducciones al castellano de sus libros, podríamos citar: *Ataque aéreo a Halberstadt el 8 de abril de 1945*, *El hueco que deja el diablo*, *Talando tablas duras* o *El contexto de un jardín*. No es posible encontrar un dualismo entre su producción teórica y artística, ya que cada obra en particular y en relación con las demás está atravesada por una dialéctica intermitente entre lo universal y lo particular, en la que reflexión filosófica y producción artística forman distintos mosaicos. Esa es la manera en que concibe el ejercicio y la exposición de su, y de la, teoría crítica en la actualidad.

Adorno le presentó a Fritz Lang, para el que trabajó como asistente en 1958, y pronto descubrió que también podía hablar el lenguaje cinematográfico. Su película *Abschied von Gestern* (*Anita G.*) es considerada una de las primeras producciones del *Neuen deutschen Film*. Su actividad como guionista, productor y director es muy amplia y variada: quizás podríamos destacar su espectacular montaje de *Das Kapital* de Marx, *La patriota*, *Los artistas bajo la capa del circo: perplejos*, *El poder de los sentimientos* o *Happy Lamento*. Una de las técnicas cinematográficas que mejor domina es el montaje, que toma de Walter Benjamin y utiliza también como crítica inmanente a los grandes sistemas idealistas de los que no está alejado el cine narrativo clásico. Con el montaje destruye la totalidad, la niega determinadamente. Los espacios entre los distintos fragmentos, los huecos, contienen lo negado y, con ello, la posibilidad de algo distinto. Kluge se ha convertido al mismo tiempo en uno de los teóricos del cine más respetados en la actualidad: sus *Historias del cine* tienen traducción castellana. Pero su filosofía del cine surge en el plató, en el rodaje y en el montaje; no está hecha desde una estética teórica que observa al objeto desde la fría distancia del modelo epistemológico clásico.

Kluge defiende que la realidad se construye en la narración y se presenta siempre mediada lingüísticamente. No obstante, no considera que el lenguaje natural u ordinario, ni tampoco el lenguaje conceptual abstracto y esclavo de las definiciones utilizado por la filosofía, sean suficientes para dar cuenta de la complejidad de lo existente. Por ello, su defensa de la teoría crítica no es la de una corriente filosófica que se organiza en escuelas o generaciones, sino que la ejerce como una forma teórica de vida, inseparable de una *praxis* en la que los lenguajes narrativos fragmentarios juegan un papel central para descifrar los enigmas de lo real.

Alexander Kluge nos atendió el 20 de noviembre en su casa en München para hablar sobre su relación con Adorno y el modo en que hace resonar su pensamiento en su vida y obra, desde su personal polifonía. Esta entrevista recoge esa conversación.

— **Vanessa Vidal:** Es de verdad una gran alegría que haya sido tan amable de aceptar esta entrevista para el monográfico de la revista *Laocoonte* que dedicamos a la estética de Adorno.

— **Alexander Kluge:** La acepto encantado. Por Adorno y por Benjamin hago lo que sea y por usted también. La escucho.

— **Vanessa Vidal:** Muchas gracias. Me emociona mucho poder hablar con usted. Me gustaría empezar haciéndole un par de preguntas sobre su amistad y relación con Theodor W. Adorno. He leído recientemente uno de los relatos que ha escrito sobre Adorno, concretamente el que se titula “*Das Durcheinander einer Wahlverwandschaft*” (“El lío de una afinidad electiva”), donde narra cómo le conoció personalmente. En realidad, quizá podríamos decir que le conoció porque pudo reconocerlo gracias a la obra de Thomas Mann. La historia me parece maravillosa: una casi necesaria casualidad en la que se entrelazan realidad y ficción. Quizá me podría contar más concretamente cómo sucedió y cómo fue ese momento para usted. Era muy joven.

— **Alexander Kluge:** Sí, era un joven que estaba haciendo la pasantía en Derecho. Un pasante es un jurista que, una vez ha aprobado la oposición (*Staatsexamen*), continúa su formación haciendo prácticas en los tribunales. Y había ido a una conferencia inaugural, que es una lección que aquí en Alemania tienen que dar todos los profesores en una universidad, después de sacar su plaza, para presentarse académicamente ante sus compañeros y los estudiantes. Esta lección inaugural la pronunciaba un filólogo clásico especialista en latín. Adorno estaba sentado delante de mí. Es decir, yo estaba sentado detrás de su cuello, a un metro de distancia de él. Las sillas en el auditorio estaban muy juntas. Y yo miré hacia él y vi esos ojos grandes y observadores y esa cara, como si fuera un faro iluminado que gira de un lado a otro. Por aquel entonces yo no le conocía ni había visto ninguna fotografía suya, pero había leído los *Diarios* de Thomas Mann o, más concretamente, lo que escribe sobre su trabajo en común con Adorno para el *Doktor Faustus*, así que pensé: esos ojos podrían ser los de Adorno. Y le pregunté directamente si era Adorno. Se giró hacia mí. Tenía un cuello hierático. No podía girar la cabeza separadamente de su cuerpo y tuvo que hacer un giro de casi 180 grados para darse la vuelta hacia donde yo estaba, quedando luego por un momento en silencio. Luego dijo que sí, que era Adorno y nos pusimos a conversar un ratito. Me preguntó a qué me dedicaba. Adorno, cuando alguien le prestaba atención y se dirigía a él, siempre hablaba con la persona, lo consideraba completamente normal. Se comportaba como un niño que admira y respeta a su abuela: encontraba legítimo escuchar y responder cuando alguien le dedicaba su atención. Y cuando alguien lo hacía y le sorprendía, mostraba interés por la persona. Me invitó a tomar el té al día siguiente. El té lo preparó Gretel y él se dio cuenta, en ese momento, de que yo era importante, ya que, como jurista, estaba trabajando en el *Universitätskuratorium*, es decir, en la administración de la Universidad vinculada al Ministerio de Educación, un lugar pequeño. El *Kurator* es una gran autoridad en la administración de la Universidad y yo trabajaba muy bien con él, me ayudó mucho por aquel entonces. Adorno tenía muchas cuestiones que solucionar en el Instituto de Investigación Social, de las que yo podía hacerme cargo y resolver rápidamente. No se trataba de ningún favor, sino que estaba por descontado dispuesto a ayudar al *Instituto* en todo lo que me fuera posible. Y cuando se hicieron las reparaciones (*Wiedergutmachungen*) después de la Segunda Guerra Mundial, realicé trámites para Horkheimer. Adorno estaba entonces interesado en mí como jurista. Si le hubiera contado que, a veces también escribía relatos, me

hubiera mirado sorprendido. Hubiera dicho, como de hecho dijo: después de Proust, la literatura es redundante; a partir de ahora podemos concentrarnos completamente en conservar y administrar la herencia literaria desde Ovidio hasta Proust. No habrá más obras literarias en esa tradición. En música sí que se puede seguir adelante, pero no sucede lo mismo en literatura. Y, si todavía se puede hacer algo con algún acierto, sólo podría hacerse modificando las grandes formas. Sobre la música no puedo decir nada: no soy músico. En realidad, en la literatura no hay rivalidades. La idea de querer escribir como Kafka o como Proust es absurda. No podemos hacer eso en absoluto. Alguna vez intenté escribir como Thomas Mann y no conseguí llenar más de media página: escribí cinco frases y lo dejé. Por esa razón es mejor no seguir esforzándose en eso, en imitar a los clásicos. Hoy sé que puedo parafrasear. Por ejemplo, *Massensterben in Venedig* es una historia que parafrasea *Muerte en Venecia*. O, hace dos años, describí a Tadzio, el joven héroe de *Muerte en Venecia*, tal y como sería en el año 1939.¹ Pero, por decirlo resumidamente, Adorno tenía entonces interés en un jurista y un seguidor leal. Y desde entonces soy su servidor, un servidor muy querido en el Instituto de Investigación Social que, después, entró a trabajar como joven abogado del Instituto.

“

Un texto es un objeto en un espacio espiritual (*geistig*) y también en un espacio fáctico. Es un objeto tridimensional al que se puede girar y dar vueltas.

— **Vanessa Vidal:** Tenía preparada ahora otra pregunta, pero ya que ha hablado de ese tema voy a cambiar el orden de lo que le quería comentar para relacionarlo con lo que acaba de decir. Escribir hoy. Acaba de decir que Adorno ya no veía posible la literatura de las grandes formas después de Proust, pero usted, como fiel servidor de Adorno, sigue escribiendo maravillosos relatos, historias, ensayos, novelas cortas o como queramos llamarlo. No sé exactamente qué concepto debemos utilizar para sus escritos ni, tampoco, si tenemos un concepto para ello o incluso si lo necesitamos. Pero, como acaba de decir, usted parafrasea. Y me pregunto si usted concibe ese parafrasear como una especie de interpretación de las obras literarias ya existentes, como una narración de lo ya narrado, un volver a escribir lo ya escrito. No me refiero a un “metanivel”, no me gusta esa idea, porque implicaría asumir o volver a un dualismo de forma y contenido.

— **Alexander Kluge:** Exacto, no es un “metanivel” porque no se trata de narrar *sobre* algo. Parafrasear no significa nada más que, por ejemplo, en la música usted puede escribir una fuga y, si la escribe de atrás hacia adelante, tiene un canon retrógrado o cancrizante. Y si hace eso entonces ha parafraseado: tiene un material y lo invierte, lo comenta, no puede no escucharlo; pero puede excavar catacumbas en el material, profundizar. Y del mismo modo podría coger un texto o una narración o una historia

1 En la obra *Schnee in Venedig*.

o como queramos llamarlo. Un texto es un objeto en un espacio espiritual (*geistig*) y también en un espacio fáctico. Es un objeto tridimensional al que se puede girar y dar vueltas. El material permanece idéntico y auténtico y el mundo de las formas está inserto en el material. Ese es el espacio en que debemos trabajar.

— **Vanessa Vidal:** Me gustaría hacerle ahora una pregunta más formal, más canónica. Si ya no hablamos de su temprana relación con Adorno como jurista y pasamos a comentar la relación que usted, durante los años siguientes y ya como artista e intelectual tuvo con él, ¿cómo describiría el modo en que Adorno o, mejor dicho, su obra ha influido en el modo en que usted trabaja y en sus producciones espirituales? ¿Qué diría usted que hay del pensamiento filosófico y estético de Adorno en sus propias creaciones?

— **Alexander Kluge:** Los dos coincidimos en un espacio, ya que mi archivo está justamente entre el Archivo Benjamin y el Archivo Adorno en Berlín. Los tres compartimos la misma sala de lectura. Y esta relación todavía es más intensa, ya que creo que mi generación tiene la obligación de continuar trabajando como lo hizo Adorno y la primera generación de la teoría crítica. Pero sería una locura intentar imitar cómo habla o escribe Adorno. Él es también poeta, un *poeta doctus*: un sabio que se expresa poéticamente. En el caso de Benjamin, yo no diría lo mismo. Puede escribir bien, pero es también un hombre práctico. Y partimos de que Adorno es una autoridad, es rápido y cuidadoso en su trabajo y parece una persona amable. Pero eso es un engaño: en realidad no es amable en absoluto. Puede ser como Robespierre y puede también equivocarse igual que él. Por ejemplo, en *Filosofía de la nueva música*, en sus análisis de la obra de Stravinsky, es excesivamente duro; y cuando festeja la economía planificada en Schönberg, a veces es demasiado tolerante. Si argumentamos con el propio Adorno, deberíamos decir que tendría que haber tenido más en consideración también a su maestro Alban Berg en este escrito: hay cosas que son demasiado esquemáticas. Porque la verdad es que Schönberg no es tan esquemático, cuando compone y escribe notas no lo es, es mucho más complejo. Yo soy un creyente entusiasta de Adorno y no digo simplemente que lo quise como persona y me gustaba abrazarlo, que también, sino que me refiero a cuando uno, además de quererlo, se ocupa de sus pensamientos: después de hacer esto durante mucho tiempo no me he convertido en un crítico de Adorno, sino en un productor. Quizás me distingo del modo en que producía Adorno en que yo soy como un cameralista en el siglo XVIII, como el marqués de Pombal en Lisboa. Yo trabajo también de modo práctico, es decir, como un empresario, y no veo ninguna diferencia entre un poeta y alguien que se dedica a organizar algo. Si usted funda una universidad, también está trabajando poéticamente porque es también jardinera, es decir, cuida un jardín junto a otros seres humanos; usted crea un semillero, que es su seminario en la universidad. Yo relaciono también el pensamiento de Adorno con ese lado práctico. Estudié después con Michael Gielen, el director de la Ópera de Frankfurt, que también hace teoría crítica y es mi patrón musical junto a Luigi Nono. Y, para Adorno, Nono no es completamente ortodoxo, viene de Bellini, pero es sin embargo al mismo tiempo muy moderno, aunque no alguien que se haya formado académicamente en música moderna. No obstante, no hay ninguna afirmación adorniana sobre la que yo pudiera decir que no es cierta. De hecho, su obra como todo es al mismo tiempo una suma de fragmentos, de trabajos particulares, pero entonces, este todo tiene un subtexto que además es idéntico consigo mismo. No he encontrado nunca en su obra un lugar en el que desarrolle un pensamiento complaciente o amable con lo que existe: tampoco en sus conferencias. Puede que quizá alguna que otra vez

en la televisión o alguna discusión en la radio. No tenía mucho respeto por la radio, aunque gracias a ella adquiere cierta popularidad. Pero es realmente malo cuando intenta ser popular. Se equivoca sobre aquello que les gusta a los seres humanos. Lo bonito es que ni sabe ni puede ser alguien popular y famoso. Es un productor de pensamientos críticos absolutamente entrenado, en el que se puede confiar.

Las obras de Adorno son muy distintas entre ellas. Si lee *Mínima Moralia*, seguro que queda maravillada, aunque nunca podría reescribirla. No es un texto en construcción, sino que está acabado. Creo que incluso el propio Adorno no hubiera querido ni podido modificar nada. Luego hay otros trabajos, por ejemplo, la *Dialéctica de la Ilustración*, escrita por él y Horkheimer. Ese texto está en construcción, no está terminado. En él hay huecos y saltos entre las partes que escribió Horkheimer y las escritas por Adorno, que tiene un estilo totalmente distinto, o las que él mismo redactó para poder integrar en ellas pensamientos de Horkheimer. Eso es algo que se sabe y usted puede seguir trabajando la *Dialéctica de la Ilustración* a partir de ello: analizando cada párrafo. Después hay obras, como la *Dialéctica Negativa*, que es una obra en la que sólo se han construido los cimientos, es suelo urbanizable, o la *Teoría Estética*, que escribió en condiciones muy desfavorables, pensando ya en su muerte y con la presión del movimiento estudiantil. Son casos muy distintos. Y no es que unas sean peores o menos auténticas que las otras, sino que lo que usted tiene que ver es que, cuando Adorno las construye, algunas se asemejan a un diamante en bruto y otras a una piedra preciosa, como algo terminado. Algo muy distinto sucede en el caso de Benjamin. Por ejemplo, el segundo volumen de la *Obra de los Pasajes* es sólo una colección de citas. Poder hacer eso es también una gran virtud, como sucede con los hermanos Grimm, el *Diccionario de la lengua alemana* de Jakob y Wilhelm Grimm, o los *Cuentos infantiles y del hogar*, el gran respeto que tiene Benjamin por el coleccionismo ha de escribirse en mayúsculas. En cambio, Adorno no tiende a coleccionar material, sólo recopila sus sueños, aunque no los utiliza en sus textos. Procesa y transforma el material de modo más intenso que Benjamin. Con esto estoy señalando sólo una diferencia entre ambos, no es un argumento para medir la calidad de sus respectivas obras. Los textos pueden ser auténticos o no serlo y pueden quedarse en una primera redacción o adoptar una forma más elaborada. Cuando la forma es absoluta, desaparece el contenido. Aunque eso no sucede nunca en la obra de Adorno: él nunca es neutral.

“

Adorno es un productor de pensamientos críticos absolutamente entrenado, en el que se puede confiar.

— **Vanessa Vidal:** Ha dicho antes que usted no puede ser crítico con el pensamiento de Adorno, pero considera que su generación tiene la obligación de seguir haciendo teoría crítica ¿Cómo cree que afectó la muerte de Adorno a los intelectuales y a la filosofía en Alemania, y no sólo allí, sino al ejercicio del pensamiento crítico en particular?

— **Alexander Kluge:** La muerte de Adorno fue un *shock*. Fue un agosto de 1969. Una época absolutamente oscura de Alemania. Había una sección berlinesa del



Alexander Kluge fot. Markus Kirchgessner

movimiento estudiantil, que fue formada de manera muy intensa en retórica. Vinieron también muchos ciudadanos de la República Democrática Alemana, que eran muy buenos oradores. Habermas les acusó en aquel momento de fascistas de izquierdas. Y se empeñaron en destrozar a Adorno, que no entendía nada. No sabía qué querían. No comprendía, por ejemplo, los llamamientos a menudo estúpidos como “exigimos que, a partir de la semana que viene, las tropas americanas se retiren de Vietnam”. Adorno pensaba –eso no lo van a hacer porque yo firme el llamamiento, ni siquiera si les digo a Freud y a Marx que lo firmen: los americanos no se van a ir por eso–. Freud y Marx no dicen nada de Vietnam, aunque evidentemente como pensadores estaban en contra del idealismo y a favor de la *praxis*, y eso es lo que le interesa a Adorno, que es demasiado inteligente para firmar llamamientos de ese tipo y, además, le da la espalda a la retórica, no soporta la frase hecha o la consigna política. Le pongo ejemplos de cómo reaccionaba Adorno: cuando Rosa Luxemburg afirma “Socialismo o barbarie”, Adorno busca comprobar si ese pensamiento es correcto y verdadero. Si un alumno de bachillerato les dice a sus compañeros de clase “X debe ser, porque debe ser”, Adorno lo analiza y dice que eso es una tautología y Tomás de Aquino ya demostró que eso no es correcto ¿Entiende usted cuál era su modo de pensar? Y eso es una parte de lo que estaba sucediendo en ese momento histórico. La otra parte es también oscura porque hay un rearme en la mayoría de los países a nivel mundial.

No puedo revivir ese 1969 y, en particular, ese siniestro agosto. Adorno va a un médico y se pone una inyección para rejuvenecer. Y no viaja de vacaciones a Engadin, como era su costumbre desde hacía decenios, sino a Zermatt, que está a mucha altitud, y no creo que Adorno sea precisamente un ejemplo de montañista. Se le rompieron las botas, el destino le estaba advirtiendo: las botas tenían un agujero, pero las lleva al

zapatero para repararlas y se empeña en hacer excursiones que su corazón no aguanta. Llama a una amante, por lo que tampoco las noches le sirven para descansar y, si me pregunta a mí, yo creo que había algo en él que lo asesinó; algo que le preocupaba y acabó matándolo. Y no hay absolutamente nada que pueda reemplazarlo.

“

Cuando la forma es absoluta, desaparece el contenido. Aunque eso no sucede nunca en la obra de Adorno: él nunca es neutral.

Y veamos la imagen del entierro, en el que hubo una música horrenda, que no había elegido él mismo. Luego se pronunciaron discursos en una capilla del cementerio. Los discursos fueron normales. Horkheimer habló bien, pero no para que uno sintiera que sus palabras eran consoladoras. Fue interesante que viniera un pequeño grupo del movimiento estudiantil en Frankfurt, que era un grupo de intelectuales que estaban en la élite y que por lo menos tomaba el núcleo del concepto de experiencia, no el concepto retórico de política del grupo de Berlín ni las estupideces del grupo de Hamburgo, que pensaba que era una virtud mezclar dadaísmo y movimientos de protesta. El de Frankfurt era gente muy seria que, por ejemplo, el 31 de diciembre de 1968, organizó un seminario de cuatro horas sobre las tres críticas de Kant en medio de la lucha política. No hay que verlo todo negro, aunque ellos tenían también una fracción con chaquetas de cuero, que visitaba a sus camaradas y destruían bibliotecas: hubieran derribado esa biblioteca que usted tiene ahí detrás. Creían que debíamos empezar de cero como en Camboya. Era una doctrina neoescolástica: sostenían que debíamos destruirlo todo y empezar desde el principio y aprender sólo lógica. Y decían: así no habrá ningún engaño, ella es el verdadero lenguaje político, la auténtica voz interior. Una idea que, por cierto, era más protestante de lo que fue nunca el propio Lutero. Y este grupo fue al entierro y andaba en paralelo al cortejo fúnebre. Pensábamos que podían ser capaces incluso de robar el ataúd. Imagínese a esos hombres viejos ahí y a nosotros, que estábamos ya preparados para una batalla contra ellos. Pero no tenían en absoluto eso en mente, no tenían para nada esa intención. Estaban absortos, a ellos también les faltaba algo. Nada ni nadie desde entonces ha podido reemplazar a Adorno. Hoy tenemos en la tercera generación de la teoría crítica por primera vez a Christoph Menke, que, como dice el refrán, le llega un poquito a la suela del zapato. No hace nada que equivalga a Adorno, pero puede comprender e interpretar a Adorno y, por decirlo de alguna manera, sigue sus pasos. Es un joven topo que cava la madriguera de modo similar. Es la generación de los nietos. La generación posterior no prosigue el pensamiento adorniano. Por ejemplo, tampoco puedo decir de mi amigo Habermas que es su continuador. Lo respeta, evita conflictos con él, pero considera que Adorno es un artista.

— *Vanessa Vidal*: **En relación con lo que acaba de decir. Para mí usted es un claro continuador de Adorno precisamente porque usted –y aquí tomo la tesis de Habermas que acaba de mencionar para convertirla en su contrario– es también artista, y el modo que tiene usted de ejercer la teoría crítica es muy distinto al que tienen Jürgen Habermas o Axel Honneth, que quizás estén más en sintonía con**

el proyecto de Teoría Crítica presentado por Horkheimer en “Teoría tradicional y Teoría Crítica”, que se relaciona más con el modo más ortodoxo de hacer filosofía. A diferencia de ellos, Adorno ejerció una teoría crítica que acerca el arte a la filosofía.

“

Yo creo que había algo en él que lo asesinó; algo que le preocupaba y acabó matándolo. Y no hay absolutamente nada que pueda reemplazarlo.

— *Alexander Kluge*: Si tomamos por ejemplo a los grandes filósofos franceses, sentir y pensar serían lo mismo, se trata cada vez de la *différance*. Es decir, la determinación exacta de la *différance* sería tanto el instrumento en las artes como en la ciencia. Y alguien como Novalis escribe toda una obra, es decir, cuando se reúnen todas sus obras en la edición, el segundo volumen es sólo ciencia. Y Novalis dijo: lo absolutamente científico es al mismo tiempo lo absolutamente poético y lo absolutamente poético es lo absolutamente científico. Y eso es Adorno. Es decir, él diría que Habermas se equivoca cuando dice que podría llegar al consenso con los medios discursivos, los cuales contienen la gramática, cierto, pero el lenguaje es mucho más que eso. A las herramientas de Habermas les falta algo. Por ejemplo, Habermas no podría con ellas ni observar, ni interpretar, ni formular el fetichismo de la mercancía de Marx. No sería capaz de expresar el concepto de alienación. No podría ni producir ni criticar el concepto de trabajador colectivo. Para ello se necesita algo más que el lenguaje natural y que el lenguaje académico. Para eso se requiere también –y voy a exagerar un poco lo que dice Adorno– de los sonidos o tonos que el embrión ya escucha en el vientre materno, que todavía no son verbales. Eso ya marca una gran diferencia. El bebé puede darse cuenta ya de los cambios en el estado de ánimo de la madre escuchando el sonido de sus venas y los movimientos de su intestino. Y eso continúa después de que nazca el bebé. El nacimiento es un *shock*. Los tres primeros días se construye entre ellos un lazo de confianza fundamental. Puede que esto a veces salga mal, como dice Freud, pero por lo menos está el intento de crear ese lazo. Luego viene un largo desarrollo, cuyas etapas Adorno nunca ha descrito explícitamente con detalle, pero que presupone: y eso es la inteligencia infantil. Es la segunda etapa, en la que el bebé se convierte en un niño o niña que empieza a ir a la escuela. Piaget describe esa primera etapa, la segunda y luego está la tercera: la adulta. Adorno desconfía de la edad adulta: nunca quiso ser adulto. Y, en cada uno de nosotros, hay mucho de la primera y la segunda fase: cuando uno no puede escribir, pero ya distingue las cosas o cuando uno ya sabe distinguir y está sentado en el pupitre de la escuela, pero todavía no actúa autónomamente en la vida ni está perturbado sexualmente. Y hay más embriones, nuevos nacimientos. Y a partir de sus fragmentos se construye la vida del adulto. Pero la sexualidad nunca se hace adulta ya que consiste principalmente en el anhelo. Y en la medida en que acepto todo esto, me acerco a ese otro lenguaje. Y sólo todos esos lenguajes juntos producen el lenguaje. Y que la filosofía no comprenda todavía muchas veces que debería escribir plurilingüemente, en frases polifónicas, es algo que, por el contrario, para Adorno es evidente. En la Edad Media, en Notre Dame, cantaban coros de ochenta voces. Y

también en las matemáticas es así. La raíz cuadrada de -1 nunca da como resultado una secuencia lineal de números. La escuela matemática de Göttingen explica cómo entender la física cuántica. Y todo eso también pertenece al lenguaje. Y la filosofía es algo estúpido si no acepta todo esto. Debo decirle que respeto mucho el nuevo libro de Habermas titulado *Auch eine Geschichte der Philosophie*, que tiene 2000 páginas y estoy escribiendo comentarios sobre él. Pero usted verá que, en todo el libro, podría intercalar historias en cada párrafo. Y en la escolástica, en la Edad Media, tiene los *exempla*; después tiene aquello que aparece y cuando aparece puede usted formular una pregunta y luego debe discutir, es decir, despedazar la pregunta. Y cuando se tiene eso, se puede empezar con Hobbes y el empirismo inglés, y luego se puede ir ascendiendo con Kant, luego Hegel y, en algún momento, llegamos a la teoría crítica. Esta última integra y contiene todas las filosofías anteriores, pero, como en la torre de Babel, en el lenguaje original en que se han escrito: no en un lenguaje unitario.

“

Pero la sexualidad nunca se hace adulta ya que consiste principalmente en el anhelo.

— **Vanessa Vidal:** ¿Podría entonces decirse, a partir de lo que acaba de exponer, que el uso de diferentes lenguajes y diferentes modos de hacer y escribir filosofía acercaría a esta última a una teoría *estética*, es decir, a una teoría que intenta mantener y utilizar también el lenguaje de las *sensaciones* y el *artístico*?

— **Alexander Kluge:** Sí, es una teoría estética, pero también una dialéctica negativa. En realidad, eso es la clave de todo. Y se ve, por ejemplo, en el cuidado con que Adorno formula cada frase en *Mínima Moralía*. Es un modo escrupuloso de escribir con exactitud: la elaboración del material está en el material. Los instrumentos para elaborarlo no son algo que está fuera y en oposición al él, sino que están en el propio material. Y nosotros somos observadores-*del-naufragio-en-el-naufragio*: ese es el principio en el que vivimos. Cuando un observador en París está delante de “La balsa de la medusa”, se equivoca si cree que está delante *del* cuadro, pues hace tiempo que se ha embarcado *en* él. Eso lo dice Hans Blumenberg, pero es un pensamiento central de la teoría crítica. Y está contenido en todas las afirmaciones concretas de ésta. Es una de las pocas teorías que no se puede resumir, ya que es estrictamente inductiva. Las perspectivas narrativas están contenidas concretamente en cada frase. Por eso, lo único que podemos hacer es coger cada una de las frases e interpretarla.

— **Vanessa Vidal:** Pero precisamente por la relevancia que tienen todos esos diferentes lenguajes para escribir una teoría que sea concretamente crítica sería muy importante poder leer e interpretar los textos en el idioma original y no trabajar sólo a partir de traducciones ¿no cree?

— **Alexander Kluge:** Lo que tendría que hacer en ese caso es establecer una relación entre la traducción y el original. En primer lugar, debería señalar los errores que puede contener la traducción y eso, a su vez, le abre nuevas posibilidades para interpretar el texto original. Esto le permitiría un pensamiento prismático. Como usted sabe, *Prismas* es una obra de las más famosas de Adorno. Dígame usted una frase de Adorno, una cualquiera.

“

La teoría crítica integra y contiene todas las filosofías anteriores, pero, como en la torre de Babel, en el lenguaje original en que se han escrito: no en un lenguaje unitario.

— *Vanessa Vidal*: “El todo es lo no-verdadero”.

— *Alexander Kluge*: Una frase muy bonita. Para interpretar esa frase, debería en primer lugar evocar a Hegel. Pero Adorno no dice en ella nada explícito sobre Hegel, sino que establece una relación implícita con él. Y a continuación tendría que señalar de un modo muy cuidadoso el error de Hegel, lo que le llevaría a escribir por lo menos una página, mientras que Adorno sólo escribe una frase. Después tendría que volver a esa oración y relacionarla con todo lo que conoce de la obra de Adorno para ver que esa oración es un elogio al fragmento: los desgarros y las fisuras que se hacen a un pensamiento o a un objeto cuando se transforma en fragmento muestran la geología, eso que es subcutáneo o subterráneo en él. Y luego debe intentar aproximarse a este fragmento escribiendo distintas frases, sin intentar conectarlas en un texto como un todo, ya que eso no se puede hacer en media página. Debe dejar huecos, fragmentar de nuevo el propio fragmento y no intentar recomponerlo en un texto como totalidad, pues eso sería precisamente lo “no-verdadero”. Lo que tiene que hacer es utilizar como forma incluso aquello que en la frase aparece como contenido. Así funcionaría ese modo de proceder caleidoscópico o prismático: y ese es el único modo de pensar. La teoría crítica no puede funcionar de otro modo, ni Adorno puede pensar de una manera que no sea esa tan exacta. Y, si pudiera, por ejemplo, discutir ahora una hora sobre esto con Habermas, tampoco éste último podría negarlo. Habermas empezaría discutiendo, como hace en un pódium o en un seminario, pero comprendería enseguida que ese inicio no es el correcto. Pues un pensamiento no es tal si no se gira, mueve e invierte en todas direcciones, como un rabino que se queda en Babilonia, que no regresa con el resto a Jerusalén y está fuera de la censura de los romanos, y que sólo así es libre. Esos son los mejores talmudistas: los que señalan que, en el centro de un pensamiento, siempre hay algo que no se puede conocer. Por ejemplo, usted puede escribir tantas veces como quiera “la palabra de dios”, pero nunca será la palabra de dios. Siempre tiene que haber algo que no sabemos. Y eso no se hace en la frase “sólo sé que no sé nada”. Cuando oímos esa frase, debemos entenderla como narración de Sócrates y leerla de izquierda a derecha y desde el final hacia el principio y conectarla con nosotros y nuestro tiempo para que pueda hacerse real. No voy a seguir ahora desarrollando este pensamiento, pero señala el punto en el que la realidad aparece desgarrada, dañada y, del lado del sujeto, esto sucede de modo más fuerte todavía, ya que Adorno toma de Freud que todas nuestras sensaciones no surgen a partir de una superstición, o del principio de placer, sino que son producto de una herida, de un daño. Y la precisión y exactitud del pensamiento también surgen sólo a partir de éstos. Por eso tampoco puede haber un paraíso de pensamientos, un saber que esté ahí para siempre y del que sólo tengamos que apropiarnos. Eso es un absurdo. Los pensamientos se producen siempre a partir del sufrimiento. De modo que, por ejemplo, nosotros dos, tal y como estamos sentados esta mañana aquí, si quisiéramos expresar,



Kluge con Adorno fot. Stefan Moses

“ Las perspectivas narrativas están contenidas concretamente en cada frase. Por eso, lo único que podemos hacer es coger cada una de las frases e interpretarla.

interpretar o traducir un pensamiento de Adorno, deberíamos reunir primero todos esos *lamenti* y rastrear 80.000 óperas buscando las partes más tristes. Sólo después de eso estaríamos haciendo algo bueno, podríamos escribir un texto de calidad. Y todo esto se repetiría en la traducción. Siempre se tiene que dar vueltas a los pensamientos. Por decirlo de alguna manera, son como un objeto tridimensional, pero debemos ir incluso más allá de esto, porque estamos en un mundo con cuatro dimensiones. No tenemos sólo la perspectiva espacial tridimensional, la cónica y la excepción que es por ejemplo la nariz en los cuadros de Picasso, sino que tenemos además las perspectivas temporales. Y lo que hay que hacer es incorporar todos esos movimientos y perspectivas en el lenguaje, en el diálogo y en la traducción. He intentado mostrarle con esto cómo razona Adorno. Y le aseguro que practicó ese modo de pensar todos los días de su vida, incluso mientras estaba durmiendo.

— *Vanessa Vidal*: Sí, yo creo que también soñaba dialécticamente. Cuando ha mencionado esa relación tan estrecha entre vigilia y sueño, me ha recordado ese concepto tan central y polémico en la obra de Benjamin y Adorno, y me gustaría preguntarle algo sobre él o, mejor dicho, sobre la *praxis* de pensar en imágenes dialécticas. También cuando observamos su obra, usted trabaja con distintos lenguajes al mismo tiempo –el cine y las narraciones sobre o en torno a él–, lo que a mí me recuerda –y corrijáme si me equivoco– a las imágenes dialécticas como modo de proceder o pensar que no separa ambos lenguajes: el conceptual y el artístico.

— *Alexander Kluge*: Las imágenes dialécticas son la clave, el núcleo de ese peculiar modo de pensar. Cuando usted tiene un pensamiento y escribe por ejemplo ‘el todo’, debe escribir después entre paréntesis en original (*das Ganze*). Tiene que trabajar siempre que pueda con las dos lenguas y, a ser posible, con más lenguas. Sobre lo que usted dice sobre la imagen dialéctica, yo pienso que Adorno en el fondo es un iconoclasta: no confía en las imágenes. No las prohíbe, pero él diría que confía en su oído musical para distinguir lo que es correcto (*stimmig*) o lo que no, lo que él puede distinguir muy bien en la música. Cuando habla de imágenes, nunca dice nada sobre su certeza (*Gewissheit*), tampoco en imágenes famosas o grandiosas, y no conozco ninguna imagen que él utilice como base para sus escritos. Por ejemplo, en Benjamin usted tiene la imagen del “*Angelus Novus*”. El ángel se mueve con terror y ve la devastación mientras un fuerte viento sopla desde el paraíso y no tiene manos, no puede trabajar. Y yo añadiría a éste otro ángel de Paul Klee a éste, “*Stachel der Clown*”, que es práctico, como Bertolt Brecht, que me gusta mucho. Entonces tenemos a un ángel Benjamin y un ángel Brecht, y Bertolt parece un payaso. Esto que le estoy diciendo es una travesura. La clave de todo es: sí, imágenes dialécticas, pero ¡cuidado! Las imágenes mienten y son metafóricas. Y debemos disolver su rizoma, su raigambre y, cuando hemos conseguido separar todas las raíces y tenemos cada raíz individual, entonces surgen nuevas plantas. Nunca crece la misma planta. Adorno diría que es ideológico afirmar que de un tulipán nace la misma flor: eso es una maniobra que lleva al engaño. El tulipán se convierte en una imagen dialéctica si decimos desde el principio que es un producto puramente comercial procedente de Turquía: es importado y no hay nada auténtico en él. Lo real es que su genética es diversa y se modifica con el tiempo. Y así se relaciona Adorno con las imágenes dialécticas: es muchísimo más exigente que Benjamin. Y diría que muchas imágenes dialécticas son frases y no meramente imágenes. Si decimos “al pie de la montaña”, Adorno diría que al pie de la montaña no hay ningún pie, pero, además que tampoco podemos señalar dónde está exactamente la montaña. Y una frase así, es coloquial, pertenece al lenguaje ordinario, pero no sería suficiente para hacer filosofía o teoría crítica o teoría en general y por eso tampoco aporta nada a la *praxis*. Ya que no hay *praxis* sin teoría. Y entonces volvemos a Kant. Adorno no es totalmente distinto de Kant, sino que toma cosas de Kant y las amplía. Y quien diga que eso es sólo poético, como hace Habermas, no está en lo cierto. Una filosofía que no hace eso no está bien hecha. Volviendo a lo anterior, para que no me malentienda: yo no digo que Habermas se equivoque, sólo digo que hay cosas que no sabe hacer. Sería por eso importante que hubiera un trabajo en común. El cartógrafo que dibuja un mapa no tiene necesariamente que ser también un caminante. Kafka escribe: para describir Rusia, necesito un mapa a escala 1:1. A Adorno le entusiasmaría ese pensamiento y diría emocionado: mi antepasado corso tendría que haber sabido eso.

— **Vanessa Vidal:** Me gustaría hacerle ahora, ya para terminar, una pregunta compleja y por ello, y ya que ha mencionado a Kafka y Benjamin, quizás llena de esperanza para los que carecemos de esperanza ¿cómo cree usted que podemos continuar haciendo teoría crítica en la actualidad?

— **Alexander Kluge:** Pues de la misma manera que la teoría crítica se ha hecho desde siempre. Imagínesse usted esto: el Instituto de Investigación Social en Frankfurt fue construido después de la guerra con la forma de un barco. Parece un barco de vapor. Uno piensa que, si volviéramos a estar en peligro, Horkheimer tomaría de nuevo el timón y escaparía de nuevo hacia Estados Unidos o al Polo Norte o donde fuera. Y, en relación con esto, usted debe imaginarse algo así como un Arca de Noé en la que no cargamos animales, sino escritos, obras. Y eso es lo que permite entrar en diálogo: es una manera cooperativa de trabajar como se hacía en la *Revista de Investigación Social*. La teoría crítica intenta retomar el enfoque de Marx, en el que ya está incluido Hegel y toda la tradición del pensamiento occidental, y relacionarlo con Freud quien, dicho sea de paso, no hace sólo psicología, sino que es un talentoso talmudista y filósofo. Scholem y Freud van unidos. Y, a todo eso, habría que añadir las experiencias que nos separan actualmente de todos ellos. En la vida de cada uno de nosotros podemos encontrar un lugar que nos posibilite conectar con ellos. Nuestra fuerza de trabajo es lo único que permite construir la identidad humana. Matar animales, cultivar la tierra o establecer la propiedad privada, el asesinato del padre o de los hijos, es decir, todo lo anterior al trabajo, todo lo anterior a Edipo no es propiamente humano, sino Esfinge. No podemos sacar a los seres humanos de la producción, pues el trabajo nos permite el reconocimiento de los otros. Y, al mismo tiempo, nadie reconocería al otro si no pudiéramos mostrar afecto ante él, es decir, también podemos amar. Y unificar todas

“

Por eso tampoco puede haber un paraíso de pensamientos, un saber que esté ahí para siempre y del que sólo tengamos que apropiarnos. Eso es un absurdo. Los pensamientos se producen siempre a partir del sufrimiento.

esas fuerzas es algo que es posible hacer siempre, día y noche: que se puede enseñar y, sobre todo, se puede practicar. Es decir, se trata de construir talleres, espacios para la cooperación. Eso es teoría crítica: sin ese trabajo en común no es posible hacerla. El Instituto de Investigación Social siempre estuvo al lado de la universidad, pero en un edificio independiente de ella. Y, por ejemplo, en el mes dramático de la revolución, en diciembre de 1968, Luhmann, el enemigo teórico de la teoría crítica que no creía en nada de esto que le acabo de decir y quizás sea un positivista, impartió un seminario sobre “Amor como pasión”, que defraudó mucho en ese momento a los estudiantes que pensaban que los seminarios sólo debían estar dedicados a la guerra de Vietnam, y cuyo tema además causó sorpresa a los miembros del Instituto de Investigación Social. Luhmann explicó el concepto de amor allí donde este se mueve entre la tradicional forma de casamiento que es decidido por la familia, es decir, el casamiento como un contrato familiar, y lo distinguió de la boda como un contrato social entre amantes. Es el momento en que un poeta como Jean Paul escribe sobre el amor individual:

me enamoro locamente de alguien y lucho contra todo para conseguir estar junto a esa persona. Ese es el nuevo modelo de amor. Y eso mismo describe Luhmann en ese seminario, como un diablo, como si fuera el propio Mefistófeles: reflexiona sobre ese cambio. Y mantener un equilibrio entre cada individualidad y la vida amorosa en común es de hecho un gran problema. Este complejo modo de pensar es teoría crítica, en la que también podríamos introducir en este caso concreto a Luhmann. Los teóricos críticos no eran buenos empiristas, eran muy vagos y no estaban interesados en hacer investigaciones empíricas sobre la explotación minera, por ejemplo. Adorno no las podía soportar. Los franceses, Derrida, Foucault etc., a veces se equivocan de manera violenta, pero al mismo tiempo, producen maquinaria potente, son manufactureros, están más avanzados. Y todo esto que le he comentado ha de ser continuado en la generación de los nietos y bisnietos de la teoría crítica, que nunca puede separarse de la *praxis*. Hay filósofos, por ejemplo, el Barón de Münchhausen, que fundó la Universidad de Göttingen o el marqués de Pombal que un día después del tsunami y el incendio en Portugal, en 1755, creó un Instituto de Investigación sobre terremotos. Y empezó a construir el casco antiguo de Lisboa para que fuera seguro en caso de otro seísmo: y para probar la estabilidad de la construcción, hacía pasar por encima de ella a regimientos de soldados. Es decir, trabajó como ingeniero principalmente, pero eso también es filosófico. Y una figura similar al marqués de Pombal es Friedrich Pollock, que no escribió ningún texto filosófico en toda su vida, pero puso en funcionamiento el Instituto de Investigación Social. Era el segundo hombre más valorado y respetado después de Horkheimer. Y Adorno le tenía un gran respeto y se cuadraba ante él. No le voy a decir que Adorno fuese un hombre práctico, pero, de un modo similar a Leonardo Da Vinci, hizo muchas cosas distintas a la vez. De esta forma, el principio de los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas del Renacimiento también pertenece a la teoría crítica. Es decir, son necesarios un alquimista, un astrónomo, un filósofo, un retórico y que todos trabajen en común.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

