

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE RIO NEGRO**

**Sede Andina, San Carlos de Bariloche**

**Maestría en Ciencia, Tecnología e Innovación**

**Historia y Filosofía de la Ciencia**

**TESIS FINAL**

**LA CRÍTICA CIENTÍFICA, LA CRÍTICA FILOSÓFICA Y LA CRÍTICA DE ARTE  
EN EL *INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL* DE FRANKFURT**

**(M. HORKHEIMER, TH. ADORNO Y W. BENJAMIN)**

**Maestranda: Lic. María Ángeles Smart (UNRN-CITECDE)**

**Director: Dr. Oscar Nudler (UNRN-FB-CONICET)**

**Co-Director: Dr. Francisco Naishtat (UBA-UNLP-CONICET)**

Índice:

<b>I- <u>Introducción</u></b> .....	5
Resumen .....	5
Agradecimientos .....	6
Objetivo general .....	7
Objetivos específicos .....	7
Justificación / Impacto .....	8
Estado de la cuestión .....	8
Marco teórico / génesis de la Teoría Crítica.....	13
Consideraciones metodológicas .....	19
<b>II- <u>Capítulo I. El camino crítico kantiano y el <i>Instituto de Investigación Social</i></u></b>	
I.I. La crítica de la razón pura .....	21
I.II. Max Horkheimer y la crítica de la razón como crítica recíproca entre razón subjetiva y razón objetiva .....	25
I.III. Theodor Adorno y la nueva crítica .....	29
I.IV. La ampliación de la isla kantiana de la verdad en Walter Benjamin .....	34
<b><u>Capítulo II. La crítica científica en Max Horkheimer</u></b>	
II.I. Caracterización de M. Horkheimer, “ <i>Esperar lo malo y sin embargo intentar lo bueno</i> ”.	39
II.II. La crítica dialéctica como <i>comportamiento</i> .....	43

II.III. La razón instrumental: la crisis de las ciencias como crisis de la razón .....	50
II.IV. La Teoría Crítica como camino de salida a la crisis .....	57

### **Capítulo III. La crítica filosófica según Theodor Adorno**

III.I. Caracterización de Theodor Adorno, “ <i>Ningún miedo a la torre de marfil</i> ” .....	62
III.II. La crítica inmanente .....	67
III.III. De la Teoría Crítica a la dialéctica negativa .....	76
III.IV. Los conceptos cognitivos críticos .....	83

### **Capítulo IV. Walter Benjamin y la crítica de arte**

IV. I. Caracterización de Walter Benjamin cuya “ <i>mirada mortalmente triste transmitía inagotable calor y esperanza a la vida enfriada</i> ” .....	87
IV. II. Crisis y Crítica .....	92
IV. III. Sobre el concepto de crítica de arte .....	100

### **Capítulo V. Indagación especial de un ejercicio crítico: la posibilidad de la transfiguración del mal en *El mayor monstruo los celos* de Calderón según el *Origen del drama barroco alemán* de W. Benjamin**

V.I. <u>La catástrofe y la imposibilidad de redención en el <i>Trauerspiel</i></u> .....	111
V.I. a. La centralidad de la devaluación alegórica: todo remite a otra cosa .....	115
V.I. b. La dialéctica entre la trascendencia y la inmanencia .....	117
V.I. c. El barroco no puede escapar a la inmanencia: el drama de Herodes .....	119
V.I. d. No hay una escatología barroca .....	122

V.II. <u>Sin embargo. La voltereta en la caída alegórica.</u>	
V.II. a. En el barroco nada es lo que parece.....	125
V.II. b. La <i>ponderación misteriosa</i> y el final del <i>Origen del drama barroco alemán</i> como apoteosis o <i>vuelco prodigioso</i> de la tesis de Benjamin sobre el barroco .....	129
V.II. c. La constelación de <i>El mayor monstruo los celos</i> como posibilidad de transfiguración del mal en Calderón .....	135
V.III. <u>Conclusión de la sección</u> .....	141
<b><u>III- Conclusiones generales</u></b> .....	144
<b><u>IV- Bibliografía</u></b> .....	155

# LA CRÍTICA CIENTÍFICA, LA CRÍTICA FILOSÓFICA Y LA CRÍTICA DE ARTE EN EL *INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL* DE FRANKFURT

(M. HORKHEIMER, TH. ADORNO Y W. BENJAMIN)

## I- Introducción

### Resumen

El presente trabajo aborda el concepto de *crítica* (como crítica científica, crítica filosófica y crítica de arte) en tres pensadores de la llamada *Escuela Crítica de Frankfurt*: M. Horkheimer, Th. Adorno y W. Benjamin. Autores nucleados en el *Instituto de Investigación Social*, fundado en el año 1923 a partir de la instancia privada de Lucio Félix José Weil (nacido en Bs. As. en 1898), en convenio con el Ministerio Prusiano de Ciencia, Arte y Educación Pública y la Universidad Johann Wolfgang Goethe. En una primera instancia rastrea la presencia de la inquietud crítica en la filosofía de I. Kant y la particular recepción que cada uno de estos autores hizo de la misma, para inmediatamente después focalizar, sucesivamente, en las proyecciones en sus sistemas filosóficos y científicos particulares. Así el capítulo titulado *La crítica científica en Max Horkheimer* se centra en la propuesta de una *crítica* que dirigida a las prácticas científicas de su época mide las distancias que separan a una ciencia que coopera “con el proceso de vida de la sociedad” [Horkheimer, 2003: 15] de aquella que a raíz del estrechamiento de su racionalidad se caracteriza por “su falta de claridad, su ambigüedad, su lenguaje encubierto” [ídem: 19]. El capítulo *La crítica filosófica según Theodor Adorno* se detiene en su concepción sobre qué es la filosofía y busca profundizar en el concepto de *crítica inmanente* como herramienta de análisis dirigida tanto a los conceptos y las escuelas filosóficas, como a la sociedad en su conjunto y a cada uno de sus mínimos detalles y manifestaciones. *Walter Benjamin y la crítica de arte* recorre la proyección del concepto de crítica hacia el de *crítica de arte* que Benjamin elaborara en las primeras décadas del siglo XX y que implicó, para él mismo, la posibilidad de elevarse, desde

lo fenoménico y apariencial, a cuestiones últimas sobre la sustancia, la verdad, la experiencia y el conocimiento. Por último, el capítulo *Indagación especial de un ejercicio crítico: la posibilidad de la transfiguración del mal en El mayor monstruo los celos de Calderón según el Origen del drama barroco alemán de W. Benjamin*, profundiza en el análisis que realiza Benjamin de los dramas barrocos alemanes y los del español, a fin de establecer cómo, desde una crítica de arte inmanente, se pueden interpretar los modos de configuración de la intriga dramática como distintas formas de expresar concepciones sobre la historia, la catástrofe y la redención.

### Agradecimientos

Sin grandes demostraciones, pero siempre con constancia e interés, mis tres hijos, Facundo, Sara y Clara, me apoyaron en la redacción de esta tesis. Su preguntar intrigados sobre qué era exactamente lo que hacía y de qué se trataba el trabajo, su intento de comprender cómo un tema, tan alejado para ellos, podía cautivar y tenerme tantas horas en un escritorio, me motivaron a terminar a fin de poder mostrarles, *materialmente*, de qué trataba, finalmente, este tema. A los tres mi primer y fundamental agradecimiento.

Mi reconocimiento, también, a los Drs. Oscar Nudler y Francisco Naishtat, quienes con espíritu filosófico y vocación docente, me guiaron por los meandros de la investigación, aceptando generosamente que mis intereses encontraran lugar y expresión en este trabajo.

A las autoridades de la Universidad Nacional de Río Negro y a los docentes de la Maestría en Ciencia, Tecnología e Innovación, a los que estaré siempre agradecida por ofrecerme la invaluable oportunidad de seguir formándome en la cercanía de mi trabajo y familia.

## Objetivo general

El objetivo general de la investigación consiste en analizar el concepto de *crítica* en tres representantes de la llamada Escuela Crítica de Frankfurt, Max Horkheimer, Theodor Adorno y Walter Benjamin, rastreando, por un lado, los vínculos entre la crítica científica, la crítica filosófica y la crítica de arte, como así también sus diferencias, similitudes y sus posibles incidencias recíprocas.

## Objetivos específicos

- 1** Discernir el lugar que ocupa el concepto de *crítica* como comportamiento, como experiencia y como método en las ciencias particulares, en la filosofía y en el arte; ponderar su relevancia, su relación con otras nociones y la actualidad y vigencia de la Teoría Crítica para las disciplinas contemporáneas.
- 2** Relevar, documentar y determinar la contribución del *Instituto de Investigación Social* a la problemática sobre la ciencia, la filosofía y el arte y en especial su aporte a una concepción que incluya la necesidad de un diálogo permanente entre la teoría y la investigación empírica.
- 3** Determinar el impacto de la utilización de la dialéctica en las distintas áreas del saber a través del uso que hicieron los tres autores abordados, a saber, en el “proyecto de un conocimiento del proceso social total” [Wiggershaus, 2011: 146] de M. Horkheimer, en la “concepción de la crítica inmanente” de Th. Adorno [ídem: 538] y en la idea de la crítica de arte que elaboró W. Benjamin.
- 4** Posicionar como destacados antecedentes a las prácticas del *Instituto de Investigación Social*, en orden a contribuir a la generación de una base analítica fructífera y provechosa para la implementación de políticas y proyectos institucionales que colaboren en el diálogo interdisciplinar sustentado en consensos y acuerdos de fondo entre las distintas áreas de conocimiento.

## Justificación / Impacto

La transversalidad del concepto de crítica, en cuanto crítica científica, crítica filosófica y crítica de arte implica un abordaje abierto y con perspectiva multidisciplinaria. El estado actual de las instituciones académicas centradas, muchas veces, en formaciones especializadas y sectorizadas, reclama con fuerza aquellos estudios que, tomando distancia, logren resaltar los acuerdos, las congruencias y también las diferencias entre las distintas áreas de conocimiento. Estos abordajes tienen especial relevancia para aquellas instituciones como la Universidad Nacional de Río Negro, que por su rica y variada oferta educativa, se enfrentan hoy con el desafío de promover el diálogo y el intercambio académico y científico hacia dentro de su propia actividad y hacia el afuera histórico - social. La discusión acerca de las riquezas, similitudes y diferencias entre las disciplinas científicas particulares, la filosofía y las construcciones científicas sobre el arte, si bien ya tiene una incipiente historia para ser contada, todavía sigue en vigencia, tanto si versa sobre los métodos heurísticos, sobre los objetos y los ámbitos, como si se centra en compartir sus hallazgos y conclusiones.

Este diálogo interdisciplinar, la combinación entre proyectos teóricos y empíricos y el equilibrio entre la teoría y la praxis como objetivos insoslayables en las instituciones de educación superior contemporáneas, encontrará en el caso del *Instituto de Investigación Social* de Frankfurt, prácticas a tener en cuenta, experiencias probadas y un sustento teórico profundo y comprometido con el desarrollo y la promoción social.

## Estado de la cuestión

La progresiva importancia del pensamiento de la Escuela de Frankfurt en la actualidad se manifiesta en la numerosa bibliografía aparecida en los últimos años sobre sus distintas épocas y sus tendencias específicas, sea que sus miembros estuvieran radicados en Frankfurt del Meno, Ginebra, Nueva York, Los Angeles o nuevamente en Frankfurt del Meno. La literatura secundaria, tanto de la Escuela en su conjunto como la que trata sobre los más destacados de sus colaboradores, es abundante y variada. El libro de Martín Jay, *La imaginación dialéctica, una historia de la Escuela de Frankfurt*, publicado en 1976 y con prólogo de Max Horkheimer, fue la primera y durante varios años, la única referencia



bibliográfica con perspectiva histórico - filosófica de la Escuela. Si bien termina su presentación en el año 1950 cuando el instituto vuelve a instalarse en Alemania, su gran mérito consistió en apoyarse en conversaciones con antiguos colaboradores, en datos que le aportó Leo Löwenthal, en cartas, memorándums y presentaciones que el instituto hizo de él mismo, todos contenidos en la colección Löwenthal. En 1977, Susan Buck- Morss, quien colaboró con Rolf Tiedemann en la edición de las obras completas de Adorno, publica en inglés el libro *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, introduciendo a la comunidad estadounidense en la génesis de la Teoría Crítica. Estas dos primeras perspectivas sobre la Escuela de Frankfurt marcarán las tendencias de los abordajes subsiguientes: “Si Jay se centraba en la figura de Horkheimer como eje articulador de su relato, Buck-Morss reconstruía esa suerte de historia subterránea de la Escuela de Frankfurt tramada en la amistad intelectual de Adorno y Benjamin” [García, 2010a: 196].

Rolf Wiggershaus, quien “ofrece una gran síntesis” [García, ídem] de estas dos perspectivas, publica en alemán (1986) *La Escuela de Francfort*<sup>1</sup>, que suma al análisis las informaciones aportadas por las nuevas publicaciones, entre otras las investigaciones de Erich Fromm sobre los trabajadores y empleados en vísperas del Tercer Reich, las obras completas de Walter Benjamin y los escritos póstumos de Marx Horkheimer. Wiggershaus estaba por iniciar su doctorado con Adorno cuando éste muere en 1969 y lo realiza finalmente bajo la dirección de J. Habermas, por lo cual varias de sus apreciaciones están tomadas, como las de Martín Jay, de primera mano. El aporte de Wiggershaus significa también la superación de los límites de la transmisión de Habermas “quien se esforzó por asimilar, integrar y superar los planteos de la “primera generación” en su propia teoría de la acción comunicativa, con una poderosa maquinaria de lectura continuada y desplegada por muchos de sus discípulos” [García, ídem: 194]. Esta lectura hegemónica, que relata la historia de la Escuela con una teleología progresiva y en fases que conducen a las siguientes generaciones y cuyo pilar interpretativo fue el libro del propio Habermas publicado en 1985, *El discurso filosófico de la modernidad*, parecería justificar el retraso de casi un cuarto de siglo de la traducción del libro de Wiggershaus al español. La línea planteada por Wiggershaus ya en la década del 80 parece

---

1 Solo cuando se trate del texto de Wiggershaus usaremos la variante *Francfort* que ha sido utilizada en la traducción al español de su obra. Durante todo el trabajo utilizaremos la palabra en alemán, *Frankfurt*, que también es la de uso corriente hoy en la Argentina, salvo que la fuente utilice la tercer variante: *Frankfort*, como por ejemplo en el texto de Martín Traine citado en la próxima página.

haber obtenido más crédito en este último tiempo cuando se analiza el viraje de apertura de otro de los miembros del círculo de Habermas, Axel Honneth. Si su primer libro de 1985 sobre la Escuela titulado *Crítica del poder. Fases (Stufen) en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*, manifestaba un interés sistemático de evaluar las etapas de la Escuela como peldaños hacia la teoría habermasiana, el grupo de ensayos que publica en el 2007 en el libro *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica* manifiesta una exposición “más equilibrada” [García, ídem: 195]. El libro de Helmut Dubiel, Director del instituto desde 1989 a 1997, y una generación más joven que J. Habermas y A. Wellmer, *Teoría Crítica: ayer y hoy*, publicado en el año 2000 en México en el contexto de un seminario de posgrado que dictó Dubiel en ese país, es un ejemplo de la mirada habermasiana a distancia y en perspectiva sobre los principios teóricos de la ahora llamada primera generación de la Escuela de Frankfurt. Por otro lado, las traducciones de Horkheimer y de Benjamin del ecuatoriano (nacionalizado mexicano) Bolívar Echeverría, sus obras y docencia en México, impregnadas de la crítica frankfurtiana a la modernidad capitalista, con su teoría del cuádruple *ethos* de la modernidad y su concepto de *ethos barroco* en América Latina, son ejemplos de la vitalidad de las proyecciones y lecturas que se han hecho y se siguen promoviendo de los autores del *Instituto de Investigación Social*.

La primera recepción de la Escuela de Frankfurt en los ámbitos intelectuales argentinos se remonta a los años 30 de la mano de Luis Juan Guerrero [García: 2010b: 3]. Guerrero hace su tesis doctoral sobre la ética de los valores entre los años 1923 y 1928 en Alemania. En su *Estética operatoria en sus tres direcciones*, preparada durante muchos años pero recién publicados sus dos primeros tomos en 1956 y en 1967 el tercero, incorpora el trabajo de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Se ha conjeturado que ya en el 1936 conoció ese trabajo, año en que tiene un intercambio epistolar con Horkheimer en aras a concretar una colaboración académica con el *Instituto de Investigación Social* en ese momento radicado en Nueva York [ídem: 4]. Colaboración que finalmente no llegó a darse. El artículo de Martín Traine *Los vínculos del ‘Instituto de Investigaciones Sociales’ de Frankfort con la Universidad de Buenos Aires en los años ’30* publicado en el número 40 de los *Cuadernos de Filosofía* de esa Universidad da cuenta de estas tempranas relaciones. Jaime Rest, considerado uno de los fundadores de los estudios de comunicación en nuestro país y casi el único discípulo de Guerrero reconocido con justicia por las generaciones que siguieron, introduce en dichos estudios no sólo a la Escuela de

Frankfurt -en especial a Benjamin- sino también a nombres hoy claves como el de Raymond Williams y Richard Hoggard.

Encontramos dos hitos más de igual relevancia y visibilidad en la recepción temprana de las líneas centrales del *Instituto de Investigación Social*: por un lado, la influencia de la figura de Erich Fromm en la formulación del programa epistémico y político de Gino Germani en los años 50 [ver Blanco, 1999] y por otro las publicaciones en la historia del proyecto editorial de la revista *Sur* de Victoria Ocampo. Este último interesa aquí especialmente debido a que la política de traducciones del mismo constituye un antecedente, también, de las recepciones de la Escuela de Frankfurt en otros países hispanoparlantes y en particular porque en ella aparecen principalmente aquellos representantes de la Escuela sobre los cuales versará esta investigación.

La colección “Estudios Alemanes” de la editorial *Sur*, aparece al comienzo de los años 60 y corrió bajo el ojo selectivo de uno de los discípulos de Ezequiel Martínez Estrada, Héctor Álvarez Murena, quien se encargó de traducir las obras de Horkheimer, Adorno y Benjamin. En traducciones originales y directas del alemán aparecieron *Filosofía de la nueva música* de Adorno (1966), *Teoría y Praxis* de Habermas (1966), *Ensayos escogidos* de Benjamin (1967), *Cultura y Sociedad* de Marcuse (1967), *Crítica de la razón instrumental* y *Sobre el concepto de hombre y otros ensayos* de Horkheimer (1970). Lo interesante del caso es que la Escuela de Frankfurt llegaría a nuestro país en el contexto cultural de una revista alejada del marxismo y de toda la izquierda en general. La colección incluía también otras tendencias de la cultura germana ya que el proyecto contaba con el apoyo y sostén económico del *Inter Nations* (organismo dependiente del Ministerio de Relaciones alemán, encargado de la traducción y difusión de autores alemanes).

Próximo a las preocupaciones de la Escuela de Frankfurt, Jorge Romero Brest, actúa como propulsor de las temáticas críticas más relacionadas con la estética, el arte y la industria cultural [ver Oliveras, 2004: 310 y ss.]. Este hace un reconocimiento explícito - y públicamente repetido y reproducido por otros (seguramente por la trascendencia en distintos ámbitos de la figura de Romero Brest y del Instituto Di Tella)- a Herbert Marcuse en *Política artístico-visual en Latinoamérica* de 1974 llegando a afirmar, seguramente con cierta exageración, que “tanto me interesa su pensamiento que podría formular mi tesis con sus afirmaciones” [1974: 91]. A partir de mediados de los 80 aparecen, principalmente, recepciones que focalizan en algunos autores por sobre otros y se privilegió la lectura de

Adorno y Benjamin. En especial cabe destacar las lecturas realizadas por José Aricó y José Sazbón en el marco de lo que éste último llamó “marxismo de la adversidad” y en el programa de un marxismo latinoamericano en la línea de Aricó [García, 2010b: 14]. En los últimos años la presencia de Benjamin parecería que ha eclipsado a los otros miembros de la Escuela, en especial en su relación con las reflexiones aparecidas en el contexto de las políticas sobre la memoria y que focalizan en el concepto de *experiencia* y en especial en las reflexiones sobre su ocaso [García, ídem: 17].

En el 2014 apareció en Buenos Aires, bajo el cuidado de María Belforte y Miguel Vedda, la edición en castellano de la obra editada por Michael Opitz y Erdmut Wizisla *Conceptos de Walter Benjamin* [Editorial Las cuarenta]. En la misma se reúnen veintitrés ensayos -cada uno dedicado a un concepto clave (Crítica, Aura, Revolución, Experiencia, Historia e Idea entre otros)- de los más destacados investigadores contemporáneos de la obra de Walter Benjamin. De esa manera parte de las indagaciones más recientes de Burkhardt Lindner, Uwe Steiner, Sigrid Weigel, Thomas Weber, Chryssoula Kambas, por solo nombrar a algunos, están ahora a disposición en lengua hispana.

Por último, cabe mencionar la definitiva inserción de los aportes de la Escuela de Frankfurt en el ámbito académico argentino, ya que sus teorías se enseñan, tanto en las carreras de Filosofía, como de Letras, Sociología y Comunicación Social. Hecho que ha promovido innumerables tesis de grado, maestría, posgrado y proyectos de investigación. La vastedad de la producción de estos autores, como la profundidad de la misma, ha generado la mayoría de las veces abordajes de figuras individuales y muchas veces centrados en límites temporales acotados. Sólo a título de ejemplo podemos nombrar las investigaciones aparecidas en la Revista Latinoamericana de Filosofía y en torno al Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF), el Coloquio Internacional organizado por el Goethe-Institut Buenos Aires en octubre de 1992 dedicado a los estudios latinoamericanos sobre Benjamin<sup>2</sup> y los Simposios sobre Benjamin, organizado por el Dr. Naishtat en el XVI y XVII Congreso Nacional de Filosofía AFRA de los años 2013 y del 2015 respectivamente. También a principios del 2015 se realizó en Buenos Aires el Simposio Internacional “*Walter Benjamin: Ilustración y Secularización*”, organizado por la Escuela de

---

2 Del mismo ha surgido la publicación del libro *Sobre WALTER BENJAMIN. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Editorial/Goethe Institut Buenos Aires, 1993. En él se incluyen las presentaciones de Nicolás Casullo, Jeanne Marie Gagnebin, Winfried Menninghaus, Jorge Panesi, Carlos Pereda, José Sazbón, Lucas Fragasso, Ricardo Ibarlucía, Horacio González, Graciela Wanba Gaviña, Héctor Schmucler y Ricardo Forster entre otros.

Humanidades/Doctorado en Filosofía de la UNSAM, el Zentrum für Literatur und Kulturforschung (Berlín) y el CIF y cuyo comité organizador estuvo formado por el Dr. Ricardo Ibarlucía y el Dr. Francisco Naishtat.

### Marco teórico/ génesis de la Teoría Crítica

A principios del año 1923 se funda en la ciudad de Frankfurt, en convenio con su universidad, el *Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung)* a partir de un proyecto de Félix José Weil y Kurt Albert Gerlach. Alumno y profesor respectivamente, vieron la necesidad de la institucionalización de una discusión marxista “*más allá de las limitaciones del quehacer científico burgués y la estrechez de miras ideológicas de un partido comunista*” [Wiggershaus, 2011: 27]. Para una historia de las instituciones dedicadas a la investigación, el *Instituto de Investigación Social*, ocupa un lugar destacado debido a su peculiar conformación que reúne tanto la iniciativa privada como la pública de la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial<sup>3</sup>. Félix José Weil, había nacido en Buenos Aires en 1898 como hijo único de un comerciante de granos alemán que había hecho fortuna en Argentina a fines del siglo XIX. A los nueve años fue enviado nuevamente a Alemania para ser educado en el Gimnasio Goethe en Frankfurt siguiendo posteriormente su formación universitaria en la misma ciudad, interesándose principalmente por el socialismo y el marxismo. Félix Weil recurre desde muy temprano a los fondos heredados de su madre y a la riqueza de su padre para apoyar distintas iniciativas radicales en Alemania cristalizándose su espíritu emprendedor en la conformación de un instituto de investigación permanente. R. Wiggershaus habla de una “*constelación inicial... lo más favorable que pudiera imaginarse*” [2011: 27] para la concreción del proyecto, concreción sostenida en cuatro condiciones básicas: un padre rico que quiso obtener crédito y hasta tal vez un doctorado *honoris causa* por su espíritu benefactor, una ciudad donde el mecenazgo de la burguesía simpatizante del socialismo y del comunismo fue destacado, un ministerio de cultura dominado por la socialdemocracia que apoyó la orientación social de las escuelas superiores y por último la presencia de un profesor –Kurt Albert Gerlach- con amplia experiencia institucional y académica. Weil y Gerlach entraron en contacto tanto con el Ministerio Prusiano de Ciencia,

---

<sup>3</sup> Para una historia ampliada de la génesis del *Instituto* véase la primer parte del libro de R. Wiggershaus citado y Buck-Morss, S., *Origen de la Dialéctica Negativa; Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981.

Arte y Educación Pública en Berlín como con la Universidad de Frankfurt, proponiendo la creación de un instituto anexo a la universidad, pero independiente de ella y directamente supeditado al ministerio. Según Wiggershaus [ídem: 31] lo decisivo para el éxito del proyecto fue la generosidad de la fundación Weil -en una Alemania con problemas económicos y restricciones financieras- que se comprometió tanto a financiar la construcción y equipamiento del *Instituto* y a pagar una cantidad anual de 120.000 marcos, como a dejarles los pisos bajos a la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Incluso, más tarde, también financiaría la cátedra que tuviera el director del instituto en esa facultad.

La creación oficial del nuevo *Instituto de Investigación Social* [Institut für Sozialforschung] tuvo lugar el 3 de febrero de 1923 por un decreto del Ministerio de Educación y éste comenzó las actividades facilitando sus salas como residencia temporaria al Museo de Ciencias Naturales Senckenberg. Martín Jay cita en su libro una de las cartas que Felix Weil personalmente le dirigiera -a razón del intercambio epistolar que tuvieron con motivo de la investigación que Jay realizara para su libro *La imaginación dialéctica*- en ella, Weil recordaba que el instituto había empezado a funcionar “entre cajas abiertas llenas de libros, sobre escritorios improvisados hechos con pizarras, y bajo los esqueletos de una ballena gigante, un diplodoco y un ictiosaurio” [en Jay, 1989: 36]. Si bien desde el principio había quedado claro que Gerlach era la persona adecuada para ocupar el puesto del primer director, éste muere muy joven, a la edad de 36 años, antes que el mismo empezara a funcionar. Ocupa ese lugar Carl Grünberg, un rumano llegado a Viena en los años 20, interesado en la historia del socialismo y del movimiento obrero pero que, después de ser director durante tres años y medio, sufre un ataque de apoplejía, quedando incapacitado para seguir trabajando. Horkheimer, si bien no pertenecía al círculo estrecho de los colaboradores de Weil, sería, sin embargo, el siguiente director del *Instituto* deviniendo motor fundamental de su crecimiento y reconocimiento intelectual en las siguientes décadas. Es recién a partir de la dirección de Horkheimer, que el *Instituto* adquiere el carácter que lo hará más conocido y también productivo en cuanto a las teorías con las cuales hoy se lo identifica y que se agrupan bajo la denominación de *Teoría Crítica* o *Escuela de Frankfurt* [Wiggershaus: 9].

La primera impronta de tinte socialista y marxista de sus gestores que se presentaba claramente como una *crítica* a la organización social de la Alemania de la época y que se refleja en el título de la tesis doctoral de Felix Weil: *Socialización, intento de una fundamentación conceptual, además de una crítica de los planes de socialización*

[Sozialisierung. Versuch einer begrifflichen Grundlegung nebst einer Kritik der Sozialisierungspläne], va mutando, en la época de Horkheimer, hacia la necesidad de un reflexión más teórica y desvinculada del estudio de las prácticas políticas, de gestión e implementación a la que dedicaron parte de sus esfuerzos los primeros directores. Horkheimer se había doctorado bajo la dirección del neokantiano Hans Cornelius con una tesis sobre Kant [Jay, ídem: 30] y su tesis de habilitación docente también giró sobre el mismo filósofo, iniciando su actividad como *Privatdozent* en mayo de 1925 con la lección *La Crítica de la facultad de juzgar de Kant como vínculo entre la filosofía teórica y la práctica* [Kants Kritik der Urteilsraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie]. Como nuevo director implementó una orientación no focalizada en cuestiones políticas y en el discurso inaugural a su cargo (1931) titulado *La situación actual de la Filosofía Social y los deberes del Instituto para la Investigación Social* [Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung] -conservado en el acta personal que se encuentra en la Facultad de Filosofía- resaltó una línea centrada en un nuevo programa teórico basado en la conjunción de investigaciones tanto de índole teórica como empírica. Los temas que fue recorriendo durante su exposición tuvieron algo en común con aquellos que una década después aparecerían en la obra que escribiera junto con Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* [Dialektik der Aufklärung]: la fatal desventura acaecida al ideal moderno de progreso y sus esperanzas no cumplidas, la necesidad de una constante integración entre la filosofía y las ciencias particulares, el análisis de las relaciones entre la vida económica y el desarrollo psíquico del individuo y la urgencia de la implementación de un orden social que lograra erradicar, de una vez y para siempre, las miserias y las injusticias que aquejaban a la humanidad. El discurso fue una declaración de principios que inauguraba una nueva etapa del *Instituto*. El tono dejaba traslucir la esperanza de que los verdaderos conocimientos “*podieran servir al ser humano como medios para llevar sentido y razón al mundo*” [Wiggershaus: 55]. La ciencia debía tener en consideración las carencias, la miseria, las limitaciones de su época, debía denunciar los siempre nuevos disfraces que impedían la liberación del hombre, para ofrecer, a través de la tarea teórica y empírica, un desarrollo social que terminara con los exterminios, las violencias y las injusticias.

Adorno, si bien tempranamente interesado por el área de la estética y crítica musicales y fuertemente influenciado por la mirada teológico-materialista de W. Benjamin, se incorporó al *Instituto* en 1932 y logró construir con Horkheimer un equipo de intereses y trabajo en

común que pocas veces se ha dado en la historia de la filosofía. Asumiendo como propios los tópicos científico-sociales de Horkheimer, tomó el ideal de “*comportamiento crítico*” [Horkheimer, 2003: 239] que éste proclamaba, poniéndolo en diálogo con las reflexiones sobre la crítica de arte que tanto él como Benjamin habían realizado en años anteriores. Encauzó estos intereses, a través de su propuesta filosófica de “*dinamitar el idealismo desde dentro*” [Wiggershaus: 207] hacia la llamada “*crítica inmanente*”, dirigida no ya sólo a las obras musicales o de arte, sino también a las escuelas filosóficas, a la sociedad en su conjunto y a cada uno de sus mínimos detalles y manifestaciones. Habiendo reconocido en Horkheimer la misma práctica, si bien en clave de ciencias sociales, de lo que él había formulado sobre la música, a saber que “*a ella no le viene bien quedarse viendo con desconcertado espanto a la sociedad: ella cumple su función social más exactamente si presenta en su propio material y según sus propias leyes formales los problemas sociales que ella contiene en sí hasta en las más internas células de su técnica*” [Wiggershaus: 172], no dudó en expandir sus abordajes en aras a encontrar un lugar como colaborador principal en el *Instituto*. En su último escrito “*Teoría Estética*” [Ästhetische Theorie] articula reflexiones puramente filosóficas con un conocimiento profundo y críticamente formulado del arte contemporáneo. Fundamenta de esta manera la interdependencia entre la estética filosófica y la crítica de arte, sin la cual –sostiene– la estética filosófica sería vacía y la crítica de arte, ciega [Wellmer, 2009: 17]. De este modo, la propuesta crítica de Adorno, más radicalmente metafísica en su formulación que la de Horkheimer, logró propagar sus principios tanto a las esferas de los fundamentos sociales y sus expresiones cotidianas, como a los de la estética, la historia, la teología y la racionalidad.

La relación de Walter Benjamin con el *Instituto de Investigación Social* tuvo, como todo en él, algunos rasgos particulares. Sin radicarse nunca como miembro estable, encontraba en Adorno y en Horkheimer, no sólo interlocutores válidos y altamente cualificados para la discusión de sus ideas, sino también uno de los pocos ámbitos donde sus investigaciones podían proveerle, a través de publicaciones concretas, la condición material mínima para su subsistencia. Con una vida errática, marcada por constantes mudanzas y migraciones, sin pertenecer nunca de manera fija y permanente al *Instituto*, Benjamin se erige como un polo de atracción para los miembros del círculo de Horkheimer, que repetidas veces lo señalaron como el centro desde donde habían emanado muchas de las reflexiones que los inspiraban. A finales del otoño de 1937, se convirtió en colaborador fijo recibiendo el pago regular de un salario después de que el *Libro de los Pasajes* [Passagen-Werks] hubiera sido



aceptado, ya en el 1935, entre los proyectos de investigación apoyados por el *Instituto*. Benjamin se había interesado en el concepto de *crítica* desde sus tempranas investigaciones en la filosofía kantiana para inmediatamente después avanzar sobre la profundización del concepto de *crítica de arte* [Kunstkritik]. En un manuscrito redactado en 1917, *Sobre el programa de la filosofía futura* [Über das Programm der kommenden Philosophie], Benjamin quiso vincular la sobriedad y profundidad de Kant con el romanticismo que insistía en la reconciliación de lo condicionado y lo incondicionado. Intentaba ir más allá del concepto de experiencia kantiano y “llevar a cabo la fundamentación epistemológica de un concepto de experiencia de más alto nivel, bajo lo típico del pensamiento kantiano” [cfr. Wiggershaus, ídem: 112]. Su tesis doctoral de 1919, *El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán* [Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik], significa una profundización metódica y sistemática de los alcances del concepto y sus principales aciertos teóricos. Ya en ella se ve perfilada la idea de la *crítica aniquiladora-salvadora* que aparecerá nuevamente en su trabajo sobre las *Afinidades electivas de Goethe* [Goethes Wahlverwandschaften] y en *El origen del drama barroco alemán* [Ursprung des deutschen Trauerspiels]. Benjamin considera que la crítica “es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su culminación” [Benjamin, 2010: 70], su tarea es “descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones [...] hacerla absoluta” [ídem].

Se hace evidente que, si bien permaneciendo en el encuadre teórico que se ha llamado crítico, los objetivos interdisciplinarios del *Instituto* fueron alcanzados y respetados por estos tres pensadores desplegando su reflexión en una variada gama de temáticas y disciplinas, recorriendo distintas materias y objetos de interés. Su quehacer no se limitó a los campos tradicionales ni de la sociología ni de la filosofía, sino que abarcó fenómenos diversos y campos varios. Desde esta perspectiva podríamos situarlos entre aquellos pensadores a cuyas filosofías Oscar Nudler llamó “*filosofías en el límite*” [Nudler, 2010a: 16], filosofías que si bien con importantes diferencias entre ellas, se movieron y transitaron entre “*dos zonas, una situada más acá y otra más allá de un cierto límite*” [ídem] y en ámbitos que podrían ser considerados ajenos u objetos propios de otros saberes. El concepto de “*filósofos en el límite*” tiene relación pero asimismo alguna diferencia con aquél también utilizado por Nudler de “*filósofos del límite*” [2002a: 2].

En *Filosofías del límite* [2002] Nudler afirma que la pregunta -y sus distintas respuestas- sobre si existe un límite del conocimiento humano, puede rastrearse en todas las épocas, motivando la distinción entre filósofos metafísicos y filósofos escépticos. A ésta clasificación Nudler propone agregar “una tercera alternativa, diferente de ambas” [2002a: 2], que incluya a aquellos pensadores que si bien rechazan con los escépticos el conocimiento metafísico conceden a sus pretensiones un valor positivo: “los filósofos del límite” [ídem]; luego analiza en detalle el caso de la filosofía de L. Wittgenstein como un ejemplo de “filosofía del límite” [ídem]. En este mismo trabajo Nudler afirma que el pasaje de Kant -“quien es sin duda también un filósofo del límite” [ídem]- donde se afirma que es imposible la indiferencia hacia la metafísica “porque su objeto es fundamental para el hombre”, manifiesta claramente una distinción entre el filósofo del límite y el escéptico. En un trabajo posterior titulado *Wittgenstein, filósofo en el límite* [2010], Nudler sostiene que los filósofos del límite “se focalizan en el aspecto gnoseológico del problema del límite, y consideran inaccesible a la razón teórica lo que está allende el límite” [Nudler, 2010a: 16] y que se hace necesario distinguir entre las filosofías *del* límite y las filosofías *en* el límite:

estas últimas se superponen con las primeras en la medida en que incluyen la dimensión gnoseológica pero en ellas la noción del límite adquiere una amplitud mayor al abarcar también una dimensión ética y existencial. En otras palabras, es el pensador quien se encuentra en el límite, no sólo su pensamiento. [ídem]

Sócrates, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche y otros serían filósofos *en* el límite por su atopía, su ejercicio de la filosofía como un estar en una constante tensión, estar “simultáneamente atraída o tironeada por los dos lados del límite” y estar situada “en el borde” [Nudler, 2002a: 4] de aquello que el filósofo puede aspirar a conocer con su sola racionalidad humana. En *La Filosofía como tensión* [2003], Nudler también había profundizado en las características de un filosofar *en* el límite proponiendo como clave fundamental su relación con la noción de “tensión filosófica” que implica “una tensión entre opuestos, cada uno de los cuales atrae con igual fuerza magnética la atención y la preocupación del filósofo” [Nudler, 2003: 1-2]. Esta tensión aparece en la historia de la filosofía bajo diferentes formas que son ampliamente recorridas en el texto de Nudler para concluir marcando su relación con el concepto antes mencionado de filosofía *en* el límite:

esas tensiones surgirían en última instancia porque la filosofía, a diferencia de otras disciplinas, no está confortablemente instalada en un lugar definido sino que, por el contrario, está condenada a habitar en el límite entre territorios que pertenecen a otros: la ciencia, la poesía, la política, el mundo de la teoría y el mundo de la vida, etc. [ídem: 18-19]

Incluir a los filósofos de Frankfurt dentro del grupo de los pensadores que ejercieron su práctica en “*territorios que pertenecen a otros*” y que su filosofar se mantiene constantemente en tensión, permite echar luz sobre algunas características por las cuales fue atravesado su filosofar y que serán desarrolladas a lo largo de este trabajo. Al mismo tiempo, es interesante notar que en un trabajo anterior Nudler había relacionado la idea de tensión con el método crítico, relación que también podremos rastrear en estos pensadores:

[Los filósofos en el límite] tienen así una viva conciencia de la tensión entre la extraordinaria promesa que desencadena el quehacer filosófico y la frustración de esa promesa inevitablemente provocada por su método crítico. [Nudler, 1995: 145]

El somero recorrido hasta aquí hecho evidencia la riqueza que el concepto de *crítica* y el método crítico adquirieron en la reflexión de estos filósofos que pareciera siempre permanecieron no sólo en el límite, sino también en tensión, por lo cual se aprecia el acierto de nombrar la inspiración común que unió a este grupo de pensadores bajo la amplia y hasta poco precisa etiqueta de *Teoría Crítica*. El propósito de este trabajo consistirá principalmente en rastrear y mostrar las diferentes acepciones que el término *crítica* cobró en las reflexiones de los tres pensadores mencionados, Horkheimer, Adorno y Benjamin, si bien la profundización en los otros representantes de la primera generación de la Escuela, Erich Fromm, Friedrich Pollok, Leo Löwenthal, Siegfried Kracauer o Herbert Marcuse, podría haber inspirado un trabajo de las mismas características.

### Consideraciones metodológicas

Desde el punto de vista metodológico el presente plan se inscribe y encuentra su fundamentación en los criterios asumidos por King, Keohane y Verba [1991/2000] donde el concepto de *estilo de investigación* opera como clarificador en un diseño. El estilo cualitativo

conviene al objeto de estudio aquí tratado y se centrará principalmente en el análisis del caso del *Instituto de Investigación Social* y tres de sus miembros más destacados, Max Horkheimer, Theodor Adorno y Walter Benjamin. En el transcurso de la investigación primará el análisis de materiales filosóficos e históricos escritos. Utilizaré un método analítico – hermenéutico- discursivo y abordaré en forma detallada algunos de las muchas producciones de estos autores. Siguiendo a H. G Kröll, [2004: 257] asumo que en la práctica podrá superarse la dicotomía entre las finalidades intrínseca e instrumental de los estudios de este tipo. Tanto la existencia del *Instituto de Investigación Social* como las trayectorias de los tres autores interesan en sí mismos y la profundización de su análisis buscará su caracterización desde la inmanencia y autonomía, pero también podrán valorarse en cuanto a lo que a partir de ellos podrá concluirse sobre la importancia que el concepto de *crítica* y los abordajes interdisciplinarios ocupan en el desarrollo tanto de las ciencias, como de la filosofía y del arte. Al mismo tiempo la metodología cualitativa es la más adecuada para una perspectiva filosófica ya que en ella se da prioridad a “*la captación de sentido, a la especificidad de construcción narrativa que capta niveles de configuración de significados que son por completo irreductibles a la posibilidad de cuantificación*” [Follari, 1998: 209].

La misma estructura del *Instituto de Investigación Social* como una institución de perfil interdisciplinario, reclama, al mismo tiempo, un enfoque pluridimensional que articule, por un lado, la historia intelectual con la historia social y la científica, y por otro, el análisis de los fundamentos epistemológicos y filosóficos subyacentes en sus principales aseveraciones teóricas. Por iguales razones los métodos fenoménicos-descriptivos propios de las construcciones especulativas sobre el arte, se consolidarán, en algunos momentos, como caminos adecuados para el avance de la investigación cuando al concepto de crítica de arte se refiera. La historia y la filosofía de la ciencia, la historia intelectual entendida como “*un campo de fuerzas de diferentes impulsos*” [Jay, 2003: 15] y la historia del arte y la estética, cada una a su momento, aportará las técnicas adecuadas para la comprensión de un objeto de estudio, complejo y rico en su configuración y desarrollo.

## Capítulo I. El camino crítico kantiano y el *Instituto de Investigación Social*

### I.I. La crítica de la razón pura

En las últimas líneas de *La crítica de la razón pura* [Kritik der reinen Vernunft] (1781), Immanuel Kant invita al lector a contribuir con sus aportes al ensanchamiento del sendero que él ha recorrido a lo largo de la obra a fin de hacerlo una carretera. El objetivo de dar satisfacción a la razón humana en su afán de saber, después de tantos siglos de infructuosa búsqueda, parecía que finalmente, en el siglo XVIII, estaba a punto de ser alcanzado. En el capítulo cuarto de la doctrina trascendental del método titulado *La historia de la razón pura*, Kant juzga como un conjunto de edificios “*pero sólo en ruinas*” [Kant, 2009: 726] a la totalidad de los trabajos realizados por la razón y a la metafísica como un “*teatro de la discordia*” [Kant, ídem: 727]. Si bien con importantes revoluciones a lo largo de los siglos, Kant considera que ésta en su forma tradicional ya ha agotado todas sus posibilidades, por lo cual la única alternativa que resta consiste en emprender el “*camino crítico*” [kritische Weg] [Kant, ídem: 729]. Aunque el período crítico kantiano comienza estrictamente con la primera edición de 1781 de la *Crítica de la Razón Pura*, se puede llevar el origen más atrás, a la *Dissertatio* de 1770 sobre el tiempo y el espacio, que ya contiene los elementos claves de ese período. La propuesta kantiana implicó no sólo un distanciamiento de la metafísica tradicional sino principalmente una nueva posibilidad teórica después de las disputas entre el racionalismo dogmático y el empirismo. Y si bien Kant también afirmaba que “*el campo de batalla de estas disputas sin fin se llama metafísica*” [Kant, 2009: 5] vislumbraba la posibilidad de un estado de cosas donde la filosofía pudiera comportarse científicamente, es decir, veía en la situación nada auspiciosa del momento, también “*el origen, o al menos el preludeo de una próxima regeneración y esclarecimiento*” [Kant, ídem: 6]. El requisito indispensable consistía en que la misma razón erigiera un tribunal, que “*no es otro que la crítica de la razón pura misma*” [Kant, ídem: 7] que juzgara sus prerrogativas y descartara sus falsas pretensiones. La razón debía principalmente restringirse a sí misma, aceptando los límites que la crítica le imponía como necesarios. Para Kant la crítica era claramente una condición previa al verdadero conocimiento, su condición de posibilidad, “*un examen crítico*

*de la razón, para establecer si acaso ésta, sin apoyarse en otra cosa que sea ella misma, puede alcanzar un conocimiento que sea digno de ese nombre”* [Caimi, 2009: XV-XVI].

El criticismo [Caimi, 2009: XIX] kantiano se presenta así como *“un proyecto de examen crítico de la razón”* [ídem], cuya tarea, de tan amplia, parecería ser irrealizable. Es por esto que Kant aborda su problema de tal manera que, en la estructura de la obra, la variedad de elementos a tener en cuenta van apareciendo y ubicándose lógicamente en el sistema integral. Su método de exposición, al que llama sintético y considera propio de la filosofía, *“puede describirse como un método de aislamiento e integración”* [Caimi, ídem: XXI]. Éste no opera, como el método matemático, a partir de definiciones, axiomas y principios, sino que comienza proponiéndose un concepto que al presentarse oscuro y confuso sólo puede ser investigado a través del aislamiento de sus elementos que progresivamente pueden llevarse a la claridad y distinción. Cada elemento esclarecido se relaciona en una síntesis más compleja de otros elementos que también buscan ser aclarados y una vez que todos los que conforman un concepto se han tornado claros y distintos, como así también la relación que los une, puede finalmente formularse la definición del concepto originalmente investigado. Sin embargo, estas capacidades reales y positivas de la razón no deben hacernos olvidar la continua *“expresión de desconfianza en el optimismo dogmático”* [Caimi, ídem: XVII] que recorre toda la obra kantiana. En ella se insiste acerca del uso legítimo de las ideas de la razón que no obedece a requisitos subjetivos –origen de confusiones y engaños- sino a la necesidad objetiva propia de las cosas. Es en su *“función regulativa”* [Caimi, ídem: LIX] donde la razón permanece despierta en la conciencia de sus límites; por un lado, teniendo en cuenta que su misma tarea consiste en poner frenos a las pretensiones absolutistas del entendimiento y la experiencia, ya que éstos no pueden pronunciarse sobre lo que está fuera de este mundo empírico, y por otro considerando que *“cualesquiera sean los resultados que alcancemos en los conocimientos de los objetos parciales, ninguno de ellos puede sustituir al conocimiento del objeto total”* [Caimi, ídem]. Así, todos los conocimientos de las ciencias particulares han de entenderse como conocimientos incompletos, que podrían integrarse en sistemas más complejos. A su vez, la razón, como una especie de *“guardiana de lo absoluto”* [Caimi, ídem: LX], debe mostrar no sólo los falsos fundamentos de la metafísica, sino también, la vanidad e ilegitimidad de las pretensiones de ciertos ideólogos que afirman que el fundamento es *“el poder político, o que está constituido por las leyes de la economía; sean teólogos que pretendan haber demostrado la verdad última acerca de la esencia, la existencia*

y la voluntad divinas; sean, incluso, científicos que quieran convencernos de que fuera de los objetos de las ciencias naturales no hay nada más” [Caimi, ídem: LXI].

Kant reconoce que los juicios negativos no gozan de especial estima entre los estudiosos y que incluso se los considera “como envidiosos enemigos de nuestro impulso de conocimiento, [impulso] que incesantemente busca el ensanchamiento” [Kant, ídem: 626], y que requieren de la apología, que él realiza, para ser aceptados. Por un lado, en la lógica, las proposiciones negativas tienen “por tarea propia solamente la de impedir el error” [Kant, ídem] pero en todo el ámbito del conocimiento, su aleccionamiento negativo, “tiene más importancia que muchas enseñanzas positivas” [Kant, ídem: 627]. A esta coerción que la razón se impone de no apartarse de ciertas reglas, Kant la llama *disciplina* [Disciplin], a la cual distingue explícitamente de la *cultura* [Cultur] o *doctrina* [Doctrin] que tiene como finalidad inculcar destrezas positivas. La formación de talentos también precisa de contribuciones negativas que los prevengan de la humillación de ser sospechosos de incurrir en “un juego frívolo, con ficciones en lugar de conceptos, y con palabras en lugar de cosas” [Kant, ídem]. Este uso crítico de la razón, no necesario en el conocimiento empírico que de suyo encuentra su límite en el dato de la experiencia, es imprescindible en la órbita de los conceptos que propenden naturalmente a la extravagancia y al error, erigiéndose por encima de los estrechos límites de la experiencia posible, a tal punto que Kant afirma: “incluso toda la filosofía de la razón sólo tiene por ocupación esta utilidad negativa” [ídem].

En sintonía con la centralidad de la crítica, el pensamiento kantiano se mantiene en una viva “tensión del filosofar surgida de la oposición entre dos polos de atracción del pensar filosófico” [Nudler, 2003: 13]. Así, como antes habíamos ubicado en la clasificación de Oscar Nudler, a Kant entre los filósofos del límite<sup>4</sup>, cabe situarlo también, como un representante de los que en su actividad intelectual se mantienen en la “tensión propia de la filosofía” [ídem: 2], tensión que en este caso se manifiesta en la introducción en la *Crítica de la Razón pura* de un doble concepto de la filosofía: filosofía como *Schulbegriff* y filosofía como *Weltbegriff* [Nudler, ídem: 13]. Nudler afirma que el texto kantiano sugiere un concepto complejo de filosofía que tiene en cuenta tanto la dimensión científica como la no científica de la misma:

---

4 Ver pág. 18 y ss.

De acuerdo con el primer concepto, la filosofía es, dice Kant, un saber escolástico, un sistema del conocimiento que, como toda ciencia, procura dotarlo de unidad sistemática. De acuerdo con el segundo concepto, la filosofía está ligada según Kant con el ideal del *filósofo* para quien la filosofía refiere todo conocimiento, nos dice, a “los fines esenciales de la razón humana”, o sea, a algo que no constituye una ciencia. [ídem]

En esta línea podremos rastrear, en las páginas que siguen, la herencia de Kant en los filósofos de Frankfurt, por un lado como la continuación de un proceso crítico que conduciría a la mayoría de edad de la razón y que en palabras de Horkheimer implicaría no una vuelta absoluta al kantismo sino un “*hacer transparente su verdad, ayudar, en la medida de lo posible, a que la Ilustración [...] sea de una vez realmente asumida*” [Horkheimer, 2000:70], y por otro, la posibilidad de que esa misma crítica, que “*lleva inscrita en su seno la semilla del malestar por lo que hay y el anhelo de lo enteramente distinto*” [Arenas, 2003: 375], se constituya como el germen de una realidad que de satisfacción a los problemas humanos a través de la instauración de una nueva sociedad.



## I.II. Max Horkheimer y la crítica de la razón como crítica recíproca entre razón subjetiva y razón objetiva

En la primer parte, titulada *Medios y fines* [Means and Ends] de su obra publicada en inglés durante el exilio en Estados Unidos, *Eclipse of reason* (1947), más conocida por el título con que apareció en Alemania en 1967, *Crítica de la razón instrumental* [Zur kritik der instrumentellen vernunft], Max Horkheimer retoma el concepto de *crítica* kantiano. Comienza diferenciando dos especies de razón: la subjetiva [subjective reason], que es la que tiene que habérselas con los instrumentos y que juzga que *“las cosas razonables son las cosas útiles y que todo hombre razonable debe estar en condiciones de discernir lo que le es útil”* [Horkheimer, 1973: 15] de la razón objetiva [objective reason], aquella capaz de comprender y determinar los fines y las metas de la vida humana. La historia de la civilización es descrita como la progresiva expansión de la razón subjetiva en aras a consolidar el dominio por sobre la naturaleza y que al formalizarse creó las condiciones para la instrumentalización del propio ser humano. La razón subjetiva *“es aquella actitud de la conciencia que se adapta sin reservas a la alienación entre sujeto y objeto, al proceso social de la cosificación por miedo de caer, en caso contrario, en la irresponsabilidad, la arbitrariedad, y de convertirse en mero juego mental”* [Horkheimer, ídem: 181-182], mientras que la razón objetiva corre el peligro de *“quedar a la zaga de las evoluciones industriales y científicas; de afirmar valores ilusorios; de crear ideologías reaccionarias”* [Horkheimer, ídem: 182]. La tarea de la filosofía, consiste para Horkheimer, no en tomar partido por uno sólo de los conceptos de razón sino

en fomentar una crítica recíproca para preparar así en lo posible, en el terreno espiritual, la reconciliación de ambos en la realidad. La máxima de Kant “lo único que todavía queda abierto es el camino crítico” –que se refería al conflicto entre la razón objetiva del dogmatismo racionalista y el pensamiento subjetivo del empirismo inglés- es más acertadamente válida aun respecto a la situación actual. [Horkheimer, ídem]

Si bien el dualismo absoluto de razón subjetiva y razón objetiva es, aunque necesario, una mera apariencia, la crítica debe dirigirse en contra de la hipóstasis de una por sobre la otra, como una auto reflexión acerca de los límites de los dos conceptos antagónicos de razón, que

al analizar el desarrollo del abismo que ha surgido entre ambos ya se encuentra colaborando con su reconciliación. La historia de la civilización, desde que el primer hombre miró al mundo como presa, hasta la más reciente y aparentemente inofensiva cultura de masas es la historia de la “*enfermedad que se apodera de la razón*” [Horkheimer, ídem: 185] y que la ha vuelto inoperante para pronunciarse en todo aquello que implique, ya no una deducción acerca de los medios, sino algo de luz acerca de los fines. Pero al ser tan sólo la historia tal cual aconteció, atravesada por la contingencia, nada nos dice sobre lo que pudo haber sido o sobre lo que nos sea posible esperar, por lo cual aún restaría una tarea de posible clarificación:

La razón puede realizar su racionalidad únicamente mediante la reflexión sobre la enfermedad del mundo tal como la produce y reproduce el hombre; en semejante autocrítica la razón seguirá, al mismo tiempo, leal a sí misma, ateniéndose al principio de la verdad, como un principio que únicamente le debemos a la razón, sin buscar ningún otro motivo. [ídem: 185]

En 1968 se publicaron una selección de ensayos de Horkheimer que habían aparecido en su mayoría en la *Revista de Investigación Social* [Zeitschrift für Sozialforschung] entre los años 1932 y 1941 bajo el título *Teoría Crítica* [Kritische Theorie]. El primer trabajo, *Teoría tradicional y Teoría Crítica* de 1937, fue una versión anterior a *Crítica de la razón instrumental*, compleja y detallada, de la idea que sostiene que la razón tiene que ser crítica de sí misma. En esa oportunidad, Horkheimer tomó a Kant marcando especialmente su diferencia con la postura de Hegel que pareciera haber firmado una “*personal declaración de paz con el mundo inhumano*” [Horkheimer, 2003: 237] al hacer a la realidad racional y al concluir sobre la positividad de la razón en su despliegue de lo universal que termina identificándose con lo concreto. Por el contrario, Kant habría conservado, en su teoría del conocimiento, la contradicción entre actividad y pasividad, entre el a priori y el dato sensible, entre filosofía y psicología como reflejos de la forma contradictoria de la actividad humana en la época moderna.

Kant intenta, según Horkheimer, a lo largo de toda la *Crítica de la razón pura*, fundamentar la relación -la “*afinidad trascendental*” [Horkheimer, ídem: 236]- que se constituye entre las reglas del entendimiento y eso diverso que se le presenta a través de la sensibilidad. Pero conserva en su descripción, después de comprender que “*detrás de la discrepancia entre hechos y teoría, que el científico experimenta en su actividad de*

*especialista, yace una profunda unidad: la subjetividad general de la cual depende el conocer individual*” [Horkheimer, ídem], la nota de oscuridad con que esta actividad se le presenta al sujeto empírico. En los pasajes principales aparecería, según Horkheimer, la conciencia de la dificultad y confusión que rodea a esta empresa. Si *“Hegel ya discierne la astucia de una razón objetiva, al menos en el plano de la historia universal”*, Kant ve una fuerza trascendental *“rodeada de oscuridad, es decir, que, pese a su racionalidad, sería irracional”* [Horkheimer, ídem]. Si bien efectivamente Kant en el capítulo primero de la *Doctrina trascendental de la facultad de juzgar* -párrafo al cual se refiere explícitamente Horkheimer- afirma sobre el esquematismo de nuestro entendimiento que *“es un arte escondida en las profundidades del alma humana, cuyas verdaderas operaciones difícilmente le adivinemos alguna vez a la Naturaleza, y las pongamos al descubierto a la vista”* [Kant, ídem: 196], hay una diferencia considerable entre hablar de oscuridad e irracionalidad, como hace Horkheimer y afirmar que siempre va a restar algo escondido e insondable como pareciera querer decir Kant. Así Horkheimer -evidenciando una fuerte influencia de Sigmund Freud- interpreta con bastante libertad que Kant, si bien limitado por la visión teórica alcanzada en su época, de todas maneras habría logrado captar el fondo de verdad en juego:

El doble carácter de estos conceptos kantianos, que por una parte señalan la unidad y racionalidad máximas, y por la otra algo oscuro, inconsciente, impenetrable, refleja exactamente la forma contradictoria de la actividad humana en la época moderna. La acción conjunta de los hombres en la sociedad es la forma de existencia de su razón; en ella emplean sus fuerzas y afirman su esencia. Pero, al mismo tiempo, este proceso y sus resultados son para ellos algo extraños; se les aparecen, con todo su inútil sacrificio de fuerza de trabajo y de vidas humanas, con sus estados de guerra y su absurda miseria, como una fuerza natural inmutable, como un destino suprahumano. [Horkheimer, ídem: 237]

Evidentemente Horkheimer lee en Kant su propia concepción que incorpora conceptos como el de inconsciente y oscuridad, pero más allá de las claras diferencias entre ambos autores, lo que sí comparten es la convicción de que la razón, que no se ha ni desplegado adecuadamente ni ha hecho de la realidad todavía algo racional, debe, en consecuencia, ser crítica de sí misma.

Es así como en Horkheimer, la razón como fuerza trascendental ahora leída en términos de actividad social de la época burguesa, muestra la ambivalencia de sus resultados

junto con una fuerte crisis dentro del ámbito de las ciencias mismas. El “*comportamiento crítico*” será, por lo tanto el encargado de reencaminar a las ciencias y mostrar una salida a sus prácticas que todavía seguían permitiendo “*los horrores*” del mundo moderno [Horkheimer, ídem: 11]. Este comportamiento crítico que es principalmente autocrítico mediría la abismal distancia entre el *status quo* de la ciencia y sus reales posibilidades emancipatorias colaborando con el proceso de vida de la sociedad [Horkheimer, ídem: 15].

### I.III. Theodor Adorno y la nueva crítica

Las relaciones de Theodor Adorno con la filosofía kantiana vienen desde muy temprano de la mano de su amigo y también allegado al *Instituto de Investigación Social*, Siegfried Kracauer, quien lo había iniciado en el estudio de la filosofía. Dice Wiggershaus:

Con él estudió por las tardes de los sábados a lo largo de varios años de manera poco convencional la Crítica de la razón pura de Kant. Bajo la dirección de Kracauer, no experimentó esta obra como mera teoría del conocimiento, sino más bien como una especie de escritura cifrada, a partir de la cual se podía leer el estado histórico del espíritu, y en el cual el objetivismo y el subjetivismo, la ontología y el idealismo libraban una batalla entre ellos. [Wiggershaus, ídem: 89]

Estas lecturas que se iniciaron cuando Adorno todavía cursaba sus estudios en el nivel medio serían recordadas siempre “*como mucho más valiosas que las que recibió en su educación universitaria formal*” [Jay, ídem: 53]. Junto con Kracauer y también con Benjamin, Adorno consideraría a partir de ellas, la crítica kantiana como una propedéutica de la metafísica y no su enérgico rechazo como sucedía con las diversas variantes del neokantismo [Wiggershaus, ídem: 92].

En el capítulo VIII de su obra *Marxismo tardío*, titulado *Kant y la dialéctica negativa*, Fredric Jameson sostiene que la obra de 1966 de Adorno, *Dialéctica Negativa*, lejos de ser una composición aleatoria, como aparenta a primera vista, imita el plan de la *Crítica de la razón pura* [Jameson, 2010: 121] en tres aspectos fundamentales. Un primer paralelismo entre ambas obras se establece en que así como Kant había denunciado en su obra los usos y abusos de la razón, Adorno hace otro tanto con la dialéctica y las formas lógicas de la identidad. Los usos ilegítimos de la razón, “*el divagar dogmático o teológico entre entidades que no podemos conocer*” [Jameson, ídem] que caracterizaron, según Kant, a las filosofías de los siglos que lo precedieron dejan su lugar, en el mundo secular de mediados del siglo XX y con Adorno como nuevo crítico, a un nuevo “*error*” [ídem]: la confusión de la propuesta heideggeriana. Adorno dedica, a lo largo de su trayectoria, mucho tiempo y espacio a criticar a Heidegger, a tal punto que Rudiger Bubner ha afirmado que el “*único punto fijo de su filosofía*” [cit. en Jameson, ídem] es su antagonismo por principio hacia él. El segundo

paralelismo marcado por Jameson, entre *Dialéctica Negativa* y la *Crítica de la razón pura*, se da con la aparición del otro adversario de Adorno, que ocupando el lugar, no ya del dogmatismo, sino del empirismo, aparece pasados los siglos en la “*perspectiva mucho más deshumanizada que él llama positivismo*” [Jameson, ídem: 122]. La reivindicación de un pensamiento conceptual y la posibilidad de ir más allá de lo meramente fáctico debe serle garantizada al hombre aún al precio de la paradoja:

Incluso en el caso de que Carnap y Mises tuvieran más razón que Kant y Hegel, no podría ser ésta la verdad. El Kant de la crítica de la razón ha afirmado en la doctrina de las ideas la imposibilidad de la teoría sin metafísica. Pero el hecho de que la teoría sea posible implica ese derecho de la filosofía al que se atuvo el mismo Kant, que la deshacía como resultado de su obra. La salvación de la esfera inteligible no es sólo, como sabe todo el mundo, apologética protestante, sino que intenta intervenir en la misma dialéctica de la Ilustración allí donde ésta termina eliminando la razón misma. [Adorno, 1984: 384]

Los puntos de contacto entre *Dialéctica Negativa* y la *Crítica de la razón pura* son varios y como dice Jameson parafraseando a Kant “*una completa enumeración podría llegar a ser una ocupación útil y no desagradable, pero, en este lugar, por entero prescindible*” [Jameson, ídem: 123], por lo cual se limita a nombrar el tercer paralelismo entre las tres ideas trascendentales kantianas –la inmortalidad, la libertad y Dios- y los tres modelos analizados con los que concluye *Dialéctica Negativa*. Estos modelos cumplen la función de aclarar y desplegar concretamente cómo opera la dialéctica negativa adorniana. Adorno en primer lugar toma la dialéctica de la libertad para construir una filosofía de la moral, la de la del Espíritu universal y la historia natural para erigir una historia, y por último desarrolla la función de las preguntas metafísicas que manifiestan cómo “*la autorreflexión crítica hace a su vez revoluciones a la revolución copernicana*” [Adorno, 1984: 9].

Así como Jameson, fiel a su espíritu de contradicción, resalta en su libro al Adorno más polémico, Luis Arenas en su *Metacrítica de la razón pura. El Kant de Adorno* [2003], se propone “*recorrer algunos de los secretos hilos que sitúan a Kant y a Adorno en un mismo lado en la pugna filosófica contemporánea (...) sin que con ello se quiera cerrar los ojos a sus inevitables y profundas diferencias*” [2003: 358]. El trabajo recorre varios de los tópicos adornianos, a saber, las relaciones entre la intuición y el concepto, la dialéctica, el fracaso del pensamiento, la objetividad, la subjetividad y la crítica de las ideologías, remarcando la

filiación del abordaje de Adorno con los posicionamientos kantianos. Ya el epígrafe con la cita de *Dialéctica Negativa*, “Hoy, como en los tiempos de Kant, la filosofía, requiere no el destierro o eliminación de la razón, sino su crítica por ella misma” [Adorno, 1984: 89] deja claro que el trabajo de Arenas focalizará en las continuidades y no tanto en las rupturas, ya que las reservas hechas a Kant deben ser dejadas de lado, parecería sostener Adorno, cuando los enemigos de la razón se han hecho fuertes. Si bien Adorno nunca dedicó a Kant una monografía como si lo hiciera a Kierkegaard, Hegel, Husserl o Benjamin, sí dictó dos seminarios a lo largo de su carrera, uno que versó sobre la *Crítica de la razón pura* en 1959 y otro sobre la *Crítica de la razón práctica* en 1963. En ellos se perfila con claridad la posición adorniana frente al idealismo trascendental, por un lado sus puntos de discrepancia, pero en especial su profundo acuerdo con el “*corazón del proyecto kantiano: pensar la razón al tiempo que sus límites*” [Arenas, ídem: 357].

Este pensar la razón tendrá como principal objetivo denunciar “*sin piedad*” [ídem] las nuevas mistificaciones que han acorralado al pensar del siglo XX, en especial el proyecto de Martín Heidegger que, en palabras de Adorno “*pone a calentar en secreto el irracionalismo*” [1971: 18], para así rescatar el uso discursivo y la discusión racional que debieran formar parte de toda actividad filosófica. Fundamentar esto en una teoría del conocimiento que cumpla con el doble propósito kantiano, a saber, que por un lado proporcione positivamente un fundamento a las ciencias ya constituidas, y por otro, desde un punto de vista negativo, limite las posibilidades reales de la razón humana en aras a construir un verdadero conocimiento [cfr. Arenas: 358], será el objetivo de la empresa teórica de Adorno. En el camino -para evitar la arbitrariedad del intuicionismo, la inmediatez y el recurso al sentimiento que nos alejan de los fines intelectivos- será necesario repensar las relaciones mediadas entre concepto y experiencia, sin desoír la insistencia de Kant en la “*necesidad de reconocer sensibilidad y entendimiento como dos facultades irreductibles y complementarias del conocer humano*” [Arenas: 359]. Por lo tanto, la clave estará en el concepto de mediación, cuyo núcleo fundamental consiste en afirmar tanto que la realidad fáctica está mediada por las formas de la subjetividad como que las formas de la subjetividad están mediadas a su vez por la realidad existente, o en otras palabras que “*tan poco sentido tiene un discurso sobre la realidad en sí (noúmeno) como uno sobre la forma del sujeto en ausencia de toda referencia al mundo*” [Arenas, ídem: 364].

La diferencia fundamental entre ambos pensadores será la mayor o menor confianza en la posibilidad de soslayar exitosamente la distancia que sigue sobreviniendo entre el sujeto y el mundo. Y así como Kant en su *Crítica de la razón pura* había afirmado que las “representaciones mediadoras” [*vermittelnde Vorstellungen*, A 138/B 177] son imprescindibles para que haya una mera posibilidad de conocer los fenómenos y había confiado en una estable y duradera solución al desajuste de la heterogeneidad originaria entre ambos polos del conocimiento, en Adorno primará la “conciencia del fracaso al que estructuralmente *está abocado todo pensamiento*” [Arenas, ídem: 364]. El mismo Adorno, en su propia interpretación de Kant, leerá contradicciones insolubles y aporías en la doctrina kantiana, pero lejos de juzgarlas negativamente las remarcará como lo valioso a tener en cuenta y dirá que su profundidad no se basa en la capacidad para resolver estas contradicciones sino en su capacidad “*para hacer salir a la superficie contradicciones que están profundamente incorporadas en el tema que se investiga*” [Adorno cit. por Arenas: 365].

Todo *Dialéctica Negativa* intentará encontrar salidas a estas contradicciones en aras a continuar en la búsqueda de “*la utopía del conocimiento*” [Adorno, 1984: 18] que implica “*penetrar con conceptos lo que no es conceptual sin acomodar esto a aquéllos*” [ídem]. Para esto jugará fuerte a la idea de *dialéctica* atacando principalmente el concepto de *identidad* que atraviesa toda la historia de la filosofía occidental. Dice Arenas que tanto en Adorno como en Horkheimer la idea de identidad “*funciona como una metáfora total, versátil y proteica, que resume el “pecado original” del modo de operar de la razón moderna en todos sus frentes*” [Arenas, ídem: 361]. La propuesta consiste en erigir un pensamiento no identificante, que sea consciente de los peligros de la cosificación y de la falsa homogeneización de incorporar bajo una misma categoría realidades distintas, y que logre principalmente “*comprender la cosa misma -no meramente acomodarla*” [Adorno, ídem: 33]. Dice Adorno:

El nombre de dialéctica comienza diciendo sólo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adaequatio*. La contradicción no es una esencialidad heraclitea, por más que el idealismo absoluto de Hegel tuviera inevitablemente que transfigurarse en ese sentido. Es índice de lo que hay de falso en la identidad, en la adecuación de lo concebido con el concepto. [ídem: 13]



Esta aceptación de la inadecuación fundamental estaría ya presente, según Arenas y Adorno, en el edificio kantiano que no nos deja de gritar: “*¡Tal vez las cosas sean de otra manera!*” [Arenas, ídem: 365] y que se sostiene en la fractura insoslayable entre el mundo de los fenómenos y el mundo de las cosas en sí. Fractura, que según Adorno, Kant hasta al final habría asumido y sostenido porque sólo en ella puede “*retener un concepto de realidad que no es idéntica, es decir, que no simplemente coincide con el de la conciencia*” [Adorno, 2001:91].

#### I.IV. La ampliación de la isla kantiana de la verdad en Walter Benjamin

El impacto de la filosofía de Kant fue más fuerte en Benjamin que el que tuvieron Horkheimer y Adorno. Según M. Jay [1989: 331- 332], su formación en Berlín, Friburgo y Berna da cuenta de una clara influencia neokantiana en detrimento del influjo del idealismo hegeliano y cita la carta donde, cerca del final de su vida, Benjamin le escribió a Adorno que su maestro más influyente había sido Heinrich Rickert. Susan Buck- Morss, por su parte, habla de un “*kantismo esotérico*” [1981: 34] y señala que así como Adorno había leído a Kant junto con Krakauer, Benjamin lo había hecho en compañía de su amigo Gershom Scholem, y que ambos fantaseaban con fundar su propia academia, “*habiendo tan poco que aprender en la universidad*” [ídem: 30].

El interés de Benjamin por Kant se ve ya reflejado en su escrito temprano *Acerca del programa de la filosofía venidera* [Über das Programm der kommenden Philosophie], que si bien nunca publicó en vida fue escrito en 1918. Ya desde el inicio, Benjamin deja establecidos los límites teóricos sobre los que articulará el desarrollo del texto:

La tarea central de la filosofía venidera es convertir las más profundas intuiciones que ella misma toma de la época y del presentimiento que la inunda de un gran futuro de conocimiento poniéndolas en relación en su conjunto con el sistema kantiano. [Benjamin, 2010b: 162]

Según Benjamin, sólo Platón y Kant se interesaron por justificar el conocimiento sin haber “*expulsado de la filosofía la exigencia de profundidad*” [ídem] confiando, al mismo tiempo, en que sólo de aquél del cual podamos dar razones será el más profundo de entre todos. Sin embargo, Kant fundó el conocimiento verdadero en una realidad “*de rango inferior, incluso ínfimo*” [ídem]. La cuestión de la complejidad y dignidad de la experiencia queda fuera del foco kantiano ya que éste parece tener sólo en consideración la experiencia mecánica a la que se reduce la experiencia científica. De lo que se trata, por lo tanto, es de “*averiguar qué elementos del pensamiento kantiano hay que acoger y cultivar, qué elementos hay que transformar, y qué elementos hay que rechazar*” [Benjamin, ídem: 164]. El modo en que Kant justifica y desarrolla la certeza en el conocimiento es la adecuada y su hondura “*incrementada hasta lo genial*” [ídem] debe ser el modelo a seguir, pero, la principal

exigencia de la filosofía consiste, no en abordar la experiencia científica, sino, principalmente en hacer *“justicia a una experiencia superior”* [ídem]. Por lo tanto, la tarea de la filosofía venidera es revisar a Kant y determinar en qué medida es posible una metafísica que no se limite a ser *“debilidad e hipocresía”* [ídem] como aquella a la cual Kant llamó *edificio en ruinas*<sup>5</sup>.

El nuevo concepto de experiencia implicará también la transformación del concepto de conocimiento que no sólo se reducirá a las categorías de la mecánica, sino que también tendrá en cuenta las de la geometría, la lingüística, la psicología, la ciencia descriptiva de la naturaleza y las de todas las otras ciencias, teniendo especial relevancia *“los conceptos fundamentales de la gramática”* [ídem: 171]. Esto redundará en que el arte, el derecho, la historia y otros ámbitos podrán orientarse hacia una intensidad *“muy diferente a la prevista por Kant”* [ídem]. Y si las notas distintivas de esta experiencia son su unidad y su continuidad en los distintos órdenes, queda abierta la posibilidad hacia una experiencia que, a diferencia de la de Kant, pueda dar cuenta del ámbito de la metafísica y también del de la religión. Esta gran transformación y ampliación de la filosofía kantiana se obtendrá al ponerse *“el conocimiento en la relación con el lenguaje, como en vida de Kant ya intentó Hamann”* [ídem: 172]. Teniendo en cuenta aquello que olvidó Kant *“que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en las fórmulas ni en los números”* [ídem], la reflexión se dirigirá a la esencia lingüística de la filosofía, creando, así un nuevo concepto de experiencia que incluirá la de aquellos ámbitos que Kant no incorporó en su sistema.

Benjamin establece, en palabras de Adorno, una nueva *topología filosófica* [Adorno, 2002: 236] donde lo único que queda recusado por principio es la renuncia. Renuncia que es consustancial a la filosofía kantiana. Efectivamente Kant en el *Capítulo tercero de la doctrina trascendental de la facultad de juzgar (Analítica de los principios)* titulada en su primer parte *Del fundamento de la distinción de todos los objetos en general en phaenomena y noumena*, habla con una bellísima imagen acerca del ámbito al que la razón debe circunscribir el conocimiento verdadero:

No solamente hemos recorrido ya la tierra del entendimiento puro, y examinado cuidadosamente cada parte de ella, sino que además la hemos medido, y hemos determinado su lugar a cada cosa [de las que hay] en ella. Pero esta tierra es una isla, y está encerrada por la naturaleza misma en límites

---

5 Ver supra, p. 21.

inalterables. Es la tierra de la verdad (un nombre encantador), // rodeada de un océano vasto y tempestuoso, que es el propio asiento de la apariencia ilusoria, en el que mucho banco de niebla, y mucho hielo que pronto se derrite, fingen nuevas tierras, y, | engañando incesantemente con vacías esperanzas al marino que viaja en busca de descubrimientos, lo complican en aventuras que él jamás puede abandonar, pero que tampoco puede jamás llevar a término. [Kant, 2009: 274]

Sin embargo, la tierra de la verdad es, para Benjamin, mucho más extensa de lo que Kant creía. Su intención de encontrar un concepto superior de experiencia tuvo como finalidad, por un lado, ampliar la isla kantiana pero también encontrar el modo de no renunciar ni a la vastedad del océano ni a sus tempestades. Y si bien también Kant había afirmado ya en el Prólogo de la Crítica de la razón pura que *“la razón humana tiene, en un género de sus conocimientos, el singular destino de verse agobiada por preguntas que no puede eludir, pues le son planteadas por la naturaleza de la razón misma, y que empero tampoco puede responder; pues sobrepasan toda facultad de la razón humana”* [ídem: 5], Benjamin no se resigna a abandonar la búsqueda de respuestas. Como esperanzado marino hacia *“perceptible hasta el pleno cumplimiento real del conocimiento”* [Adorno, ídem: 236] no abandonando la búsqueda, pero tampoco cancelando a priori –a través de la autolimitación- sus posibilidades. En este sentido cobra absoluta trascendencia teórica aquella aseveración que Adorno hiciera sobre un rasgo del estilo oral de Benjamin y que cautiva por su fuerza poética:

Hablar con él era sentirse como el niño que distingue, por las ranuras de la puerta, las luces del árbol de Navidad. Pero la luz prometía también, como luz de la razón, la verdad misma, y no su mero brillo impotente. [Adorno, ídem]

Lo que interesa a Benjamin es poder dar cuenta de la *“experiencia en sentido radical”* [F. Naishtat, comunicación personal, 1-5-2013], ya que la experiencia puede ser también metafísica y por lo tanto, dirigirse a una dimensión que está más allá de lo fenoménico. Es así como su obra toda rebosa de aspectos concretos, anecdóticos, particulares y sensibles, que son vehículo y puente hacia reflexiones que los asumen en cuanto tales, pero también los trascienden. Asimismo, también esta experiencia puede dirigirse hacia una dimensión teológica o hacia aquél mundo de las ideas por el cual se interesara Platón.

La rehabilitación de Platón es el tema del *Prólogo epistemocrítico* del *Origen del drama barroco alemán* [Ursprung des deutschen Trauerspiels] que, según la leyenda dedicatoria con la que aparece publicado en el 1928, ya había sido proyectado en el año 1916. Efectivamente, el prólogo contiene, bajo inspiración platónica, consideraciones sustanciales sobre el tema de los fenómenos, los conceptos y las ideas, exponiendo las bases de lo que Benjamin denominó una “*teoría de la ciencia platónicamente orientada*” [Benjamin, 2010: 237]. Sin embargo, en lugar de seguir al platonismo según sus interpretaciones clásicas, Benjamin lo fusionó con elementos de Kant en orden a articular una nueva concepción de lo que para él significaba “*la experiencia filosófica de la verdad*” [Buck-Morss, 1981: 194]. Ya en 1918, Benjamin, había diseñado esta teoría en su texto, antes mencionado, *Acerca del programa de la filosofía venidera* donde alababa a Kant en cuanto a su justificación del conocimiento pero lo criticaba por su limitado concepto de experiencia. El *Origen del drama barroco alemán* intentó realizar a partir de la consideración de los dramas barrocos alemanes y de la crítica pormenorizada de las distintas teorías literarias y estéticas con las cuales habían sido analizados, una justificación y puesta en práctica de su particular método. Este método implicaba el nuevo concepto ampliado de experiencia sostenido por “*una teoría de las ideas*” [Buck-Morss: 195]. La tesis central es la idea que Benjamin llama “*la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas*” [Benjamin, 2010a: 231] que se articula con la imagen de la *constelación* [ídem: 230], que es tomada no sólo en cuánto figura del lenguaje, sino principalmente como imagen cognitiva. La filosofía del arte, como disciplina, lleva a cabo la *salvación* [Rettung] platónica a través del rescate de lo fenoménico y particular de la realidad cambiante, sin por eso olvidarlo ni menospreciarlo. Ya no se trata, por lo tanto, del conocimiento alcanzado por los conceptos, sino de la verdad de las ideas que “*le están dadas a la observación*” [Benjamin, ídem: 226], donde todo lo singular y fáctico resulta redimido. La redención de lo fáctico no es al modo positivista donde la experiencia queda reducida a datos inmediatos de lo sensible, sino a la manera más abarcadora de tener en cuenta también aquello que si bien “*individual y disparejo*” [ídem: 224] conforma el todo, así “*como la majestad de los mosaicos perdura pese a su troceamiento en caprichosas partículas*” [ídem].

El libro sobre el drama barroco es sólo uno de los ejemplos de cómo la filosofía de Benjamin, a partir de Kant, propone la continuación/superación de éste. Filosofía que no oculta la deuda que tiene con la reflexión kantiana al mismo tiempo que, de alguna manera, la

abandona en la costa de su isla de autolimitación, al lanzarse con la libertad renovada, a la inmensidad de un océano, todo posibilidad de insospechadas peripecias y experiencias.

## Capítulo II – La crítica científica en Max Horkheimer

### II.I. Caracterización de Max Horkheimer, “esperar lo malo y sin embargo, intentar lo bueno”<sup>6</sup>

*“La teoría esbozada por el pensar crítico no obra al servicio de una realidad ya existente: solo expresa su secreto”.*

(M. Horkheimer)

Max Horkheimer nació en Stuttgart en 1895 como único hijo de un prominente y exitoso fabricante textil judío quien se preocupó de prepararlo para que lo sucediera en sus negocios. Su padre lo estimuló a realizar prolongados viajes a Bruselas, París, Manchester y Londres y allí aprendió, junto a su amigo Friedrich Pollok, inglés y francés. En la felicitación que Theodor Adorno escribiera para el cumpleaños número sesenta de Horkheimer afirma de él que *“buena parte de su insobornable y experimentado sentido de la realidad pudo haberlo adquirido en esa época”* [Adorno, 2010: 143] pero que, igualmente, ya joven se rebeló *“contra la esfera de la existencia práctica, detrás de cuya sobria razón muy pronto percibió un elemento de opresión y destrucción”* [idem]. El caso es que Horkheimer, abandonando los planes de su familia, se dedicó a su formación filosófica a partir de 1918 recibiendo en 1922 su doctorado con una tesis sobre Kant. A pesar de su acomodado origen o tal vez debido a él, el talante que siempre acompañaría a Horkheimer, desde sus temporadas adolescentes en las fábricas paternas como en cada uno de sus escritos y proyectos hasta su muerte - aquello que Adorno llamó *“lo primario”* [2010: 152]- fue la permanente indignación ante la injusticia social. La capacidad de luchar por un mundo distinto sin por ello estar dispuesto a pagar con la felicidad propia o ajena y la fuerza de su identificación con todos aquellos que sufren, que

---

<sup>6</sup> Con este título apareció publicada la entrevista que se le hiciera a M. Horkheimer en el ciclo *Conversaciones de martes con contemporáneos*, en: Wiggershaus, R., 2011: 59.

también según Adorno, lo hacía aullar “*en lento decrescendo como un can*” [ídem: 153], serían rasgos personales que impregnarían desde dentro y desde los inicios sus esfuerzos para salvar la unidad de teoría y praxis, rota a su entender, por la división del trabajo. Su temprana adhesión al marxismo y esta tonalidad existencial y personal lo obligarían a distanciarse de las versiones corrientes de las izquierdas de la época que estaban demasiado dispuestas a los sacrificios en pos del advenimiento de la sociedad futura. Al igual que Rosa Luxemburg, a quien Horkheimer admiraba profundamente, hubiera preferido “*que la revolución no se produjera a verla traicionada*” [Jay, 1989: 26].

En una entrevista que diera en el año 1973 pocos días antes de morir al semanario *Dier Spiegel*, Horkheimer, ante la insistencia del entrevistador que le marca las fisuras y tensiones presentes en su pensamiento, intenta explicar la amalgama de ideas e intuiciones que lo atraviesan:

Mi pronóstico es, a un mismo tiempo, pesimista y optimista. Porque es una y la misma la ruta del progreso que lleva, de un lado, a ofrecer al hombre una existencia más grata y justa, y, de otro, a la extinción de las ideas del espíritu, de la religión y de la filosofía. [Horkheimer, 1973: 395]

Esta ambivalencia se debía a que, por un lado, consideraba que el desarrollo de la sociedad se encaminaba hacia una situación donde el hombre tendría una existencia cada vez más segura y más justa, pero, al mismo tiempo percibía que ese futuro estaría signado por una forma de vida universalmente administrada; caracterizada por un progresivo ajuste sin suturas del hombre al ambiente técnico y cuyo violento anticipo eran “*el fascismo y las formas terroristas de la izquierda*” [ídem: 398]. Y si bien finalmente desaparecería “el malestar de la cultura” del cual hablara Freud y hasta también la forma violenta, totalitaria y represiva de esos anticipos, ésto se lograría al precio de una ausencia de reflexión y de moral, a una automatización mecanizada y carente de verdadera dinámica espiritual. Ante la pregunta sobre si debiera, en consecuencia, intentarse promover la religión para contrarrestar los efectos negativos de este desarrollo, Horkheimer contestó:

No; ello sería tan imposible como, esencialmente problemático. La restauración de la religión fundada en dogmas es inconciliable con el progreso de la ciencia y de la técnica. La doctrina de un Dios omnipotente e



infinitamente bueno no debiera ser enseñada al modo de una certidumbre, sino más bien despertada en los hombres a la manera de una nostalgia, que pudiese, en definitiva, vincularlos recíprocamente en el sentido del bien. [ídem: 395]

Esta “*teología negativa*” [del Valle, 2010:58] sostenida más sobre un anhelo que sobre una certeza, marcarían la obra de Horkheimer hasta el final, en su intento por seguir pensando la posibilidad del bien y la justicia en un mundo donde prevalecen la injusticia y la opresión. Y así afirmaba que lo único posible que se permitía esperar era que la humanidad, en medio del desarrollo técnico y científico, aún fuera capaz de conservar elementos espirituales, filosóficos y religiosos “*a la manera como el hombre que es realmente maduro conserva un trozo de su infancia*” [Horkheimer, ídem: 399]. En ese momento de la entrevista su interlocutor le marcó que su invocación a la imagen cristiana del niño como portador de esperanza, le permitía afirmar que encontraba algo de infantil tanto en él como en su filosofía y le preguntó si esta idea no le resultaba ofensiva. Horkheimer afirmó que no lo ofendía para nada, sino al contrario y también acordó que sería válida la hipótesis del entrevistador según la cual el poder de atracción que ejercía su filosofía sobre la juventud guardaba relación con ese elemento de ingenuidad. Y ante la siguiente pregunta de si no consideraba incongruente “*poner en un platillo de la balanza la ciencia, la técnica, la regulación total, y en el otro algo que es tan leve como una pluma o un soplo: lo infantil del hombre*” [ídem: 400], Horkheimer -resumiendo en pocas palabras esa tensión esencial entre pesimismo y optimismo que atravesaba toda su postura frente al mundo y su propuesta de acción- respondió:

Al hablar del trozo de infancia a conservar en un futuro ulterior, pienso cabalmente en aquellos rasgos de la edad juvenil de la humanidad en la que todavía juegan su papel necesario ingredientes tales como la fantasía, el espíritu, la cultura; que fueron precisamente el presupuesto de la técnica y de la sociedad totalmente administrada. En la conservación de aquella libertad anímica, sin detener el progreso técnico, veo yo una de las más importantes tareas humanas del presente -pese a todas las graves perspectivas del futuro. [ídem]

Así, “esperando lo malo y sin embargo intentando lo bueno”, Horkheimer encaminó -con la esperanza de los “*sin esperanza*” [Marcuse, 2001: 286]- hasta el final todos sus esfuerzos a la

profundización de la Teoría Crítica, como último resquicio donde salvaguardar la libertad y la reflexión con el fin “*de que el horror terrenal no posea la última palabra*” [Horkheimer en el Prólogo al libro de M. Jay, 2010: 10].

## II.II. La crítica dialéctica como comportamiento

En su libro temprano *Ocaso* [Dämmerung], de un tinte marcadamente schopenhaueriano y compuesto por pequeños párrafos a modo de aforismos, Horkheimer describe despiadadamente las sociedades del capitalismo avanzado y los hombres que las habitan y las sostienen. Para un lector desprevenido nada indica que esos juicios lapidarios sobre las grandes damas, los dueños de productivas industrias o sobre cristianos y judíos devotos con sus hijos bien educados, fueron escritos por un joven académico de clase alta que desde adolescente ya en las fábricas de su padre se solidarizó para siempre con las clases trabajadoras. Amparado por su perspectiva de privilegio y libre de la sospecha de resentimiento [Wiggerhaus, ídem: 66], Horkheimer, abogaba por una filosofía y un conocimiento que versara sobre la vida y su sentido [ídem: 63]. Ya en el primer aforismo que da nombre a la obra, denunciaba las amenazas (ruina económica, desprecio social, la cárcel y la muerte) que rodean a quien busca que su entendimiento “*atente contra los supremos instrumentos conceptuales de dominio*” [Horkheimer, 1986: 4] y por eso subrayaba la necesidad de la utilización de la teoría para una salida satisfactoria de la opresión de la mayoría del género humano. El orden socialista al que él aspiraba y que otros habían buscado antes, era históricamente posible pero sólo iba a devenir efectivo “*no por una lógica inmanente, sino por hombres decididos por lo mejor, formados en la teoría*” o de lo contrario no se haría “*en absoluto*” [ídem: 13].

Es en este sentido que debe entenderse la especificidad del término *praxis* en el contexto del marxismo occidental y en especial en el de la Escuela de Frankfurt. Martin Jay afirma que si bien originariamente el término fue utilizado desde Aristóteles en contraposición al de teoría, aquí es visto en su relación dialéctica con ella, ya que “*uno de los rasgos distintivos de la praxis como opuesta a la mera acción fue el estar informada por consideraciones teóricas*” [1989: 26]. La unificación de teoría y praxis, rota en el capitalismo, debía informar toda actividad emancipatoria y revolucionaria. Al mismo tiempo, esta relación entre teoría y praxis, debía fundarse en el nuevo modo de ejercicio de una razón no sólo “*no disminuida*” [Wiggershaus, ídem: 175] sino ella misma dialéctica, en cuanto podía también integrar motivos empíricos junto con los teóricos. Los primeros proyectos del *Instituto* que versaron sobre las transformaciones de la vida familiar en tiempos de crisis económica y la

utilización de la técnica de encuestas en la investigación, no sólo marcaron desde los inicios esta especial predilección por los abordajes interdisciplinarios e integradores, sino que son una muestra temprana del estilo propio de las indagaciones de Horkheimer y que paulatinamente se fue contagiando a los otros miembros y colaboradores del equipo.

En sus “*Observaciones sobre ciencia y crisis*” [Bemerkungen über Wissenschaft und Krise] de 1932, Horkheimer reflexionó sobre el valor social de la ciencia y la necesidad de trascender los inadecuados y deficientes métodos puramente mecanicistas. Denunciaba un proceso histórico que había traído consigo “*un esclerosamiento de la ciencia como fuerza productiva*” [Horkheimer, 2003: 21] y que ni siquiera en su calidad de medio de producción había sido empleada como hubiera correspondido. Juzgar, a través de una correcta teoría de la situación social, estas determinaciones históricas como objeto de crítica, significaba principalmente, poder medir la realidad fáctica con “*la sociedad mejor, la sociedad justa*” [Horkheimer, ídem: 13], hacia la cual, aún y a pesar de todo, la humanidad tendía. El “*comportamiento crítico*” [kritisches Verhalten] [Ídem: 239], no en el sentido de la crítica idealista de la razón pura sino en el de la “*crítica dialéctica*” [ídem], sería el encargado de encauzar el camino de las ciencias y mostrar una vía de escape a una práctica que todavía seguía permitiendo “*los horrores con los que se consume la carrera hacia el mundo racionalizado, automatizado, regimentado*” [ídem: 11]. Si bien Horkheimer se distancia explícitamente del uso que el término *crítica* había adquirido a partir de Kant, su parentesco con el mismo es evidente. Según Horkheimer, la actitud crítica, como crítica científica, debía primero dirigirse autorreflexivamente hacia dentro de la práctica científica misma, con la finalidad de medir las distancias que separaban a una ciencia que cooperaría “*con el proceso de vida de la sociedad*” [ídem: 15] de aquella que a raíz del estrechamiento de su racionalidad se caracterizaba por “*su falta de claridad, su ambigüedad, su lenguaje encubierto*” [ídem: 19].

En el Prefacio que escribiera en abril de 1968 para la publicación, antes mencionada, *Teoría Crítica* [Kritische Theorie], Horkheimer insiste sobre el necesario e impostergable – y nunca completado- momento reflexivo de toda acción, y refiriéndose a la aplicación de la Teoría Crítica a la actividad política afirma:

No hay una receta universal, como no sea que es necesario conocer profundamente la propia responsabilidad. La aplicación irreflexiva y dogmática

de la Teoría Crítica a la praxis, dentro de una realidad histórica transformada, solo podría acelerar el proceso que debiera denunciar. [Horkheimer, 2003: 9]

Estas palabras fueron motivadas, en primer lugar por el cambio de la situación del proletariado, cuya voluntad revolucionaria generada por su situación de extrema opresión, mutó hacia una más compleja organización sindical, generando la necesidad de nuevos conceptos explicativos, y también por el descontento, tanto de Horkheimer como de Adorno, por la abstención de ciertos sectores de aplicar la Teoría Crítica a los países comunistas donde *“el socialismo, que idealmente es el contenido de la democracia realizada, hace tiempo que en los países del Diamat<sup>7</sup> se ha pervertido, convirtiéndose en instrumento de manipulación”* [ídem: 10]. Ya no sólo el nacionalsocialismo en su conducción totalitaria, sino también la dictadura de izquierda en la Rusia soviética, al utilizar la violencia y al esgrimir la absoluta primacía de la praxis, avanzaban contra los individuos en su omnipresente burocracia tecnocráticamente regimentada. También en este sentido, Horkheimer, después de afirmar la connivencia de sus objetivos con los de los movimientos juveniles de la época, a saber *“anhelo de algo mejor, ansia de una sociedad justa, negativa a adaptarse al orden existente”* [ídem: 12], expone su discrepancia en cuanto al uso de la violencia *“que por su carácter impotente, favorece a los adversarios”* [ídem]. Lo esencial era frenar la tendencia a la aniquilación de la autonomía del individuo, que *“en su derecho de sujeto todavía viviente”*, podía ayudar a evitar un nuevo terror a través de la libre expresión y un libre pensamiento. Todo hombre reflexivo debía medir el mundo libre según su propio concepto y defenderlo *“contra el fascismo de corte hitlerista, stalinista o de cualquier otro tipo”* [ídem: 13]. A diferencia de lo que muestra la historia de Georg Lukács *“quien se vio obligado a repudiar su libro más imaginativo, Historia y conciencia de clase”* [Jay, ídem: 27] al optar por la solidaridad partidaria por sobre su postura intelectual, los compromisos de la Escuela de Frankfurt siempre se inclinaron hacia la teoría por sobre las urgencias de la praxis si las circunstancias obligaban a elegir. Desde el inicio, la independencia sin restricciones fue un prerequisite para la tarea de investigación y el mismo Martin Jay afirma que uno de los argumentos centrales de su libro es que esta decisión de sus miembros *“aunque acarreará ciertas desventajas, fue una de las razones primarias para los logros teóricos producidos por*

---

<sup>7</sup>Abreviatura de *Dialektische Materialismus* [Materialismo dialéctico].

*su colaboración*” [ídem], logrando finalmente imponerse como una de las fuerzas más importantes de la revitalización del marxismo europeo después de la Segunda Guerra.

El proyecto de una “*lógica dialéctica*” [Wiggershaus, ídem: 226] fue la respuesta de Horkheimer tanto a la racionalidad disminuida de las organizaciones políticas imperantes, como al estrechamiento de la racionalidad de las ciencias de la época. El artículo publicado en 1935 *Sobre el problema de la verdad* [Zum Problem der Wahrheit], concluye con una enumeración de las cualidades de un pensamiento dialéctico. Por un lado, éste se afanaría por “*no poner características una al lado de la otra, sino de revelar, a través del análisis de cada cualidad universal respecto al objeto definido, ... la cualidad opuesta*” [cit. en Wiggershaus, ídem: 228], al mismo tiempo, seguiría la regla de definir el estilo de presentación “*más por el “tanto esto como aquello” que por el “o esto, o aquello”*” [ídem] y finalmente se esforzaría por “*poner en relación recíproca los conceptos obtenidos analíticamente, y reconstruir con ellos la realidad*” ya que “*éstas y todas las demás características de la razón dialéctica corresponden a la forma de la retorcida realidad, que continuamente se modifica en todos sus detalles*” [ídem]. Como resultado se perfilaba la posibilidad de un pensamiento basado en totalidades complejas no cerradas y que se abría -desde la visión filosófica- a la investigación y resultados de las ciencias especializadas y empíricas del momento. Pero esto sólo a condición que primero se consolidara la crítica a la praxis científica vigente y se desarrollara una crítica a la teoría científica de la sociedad [Wiggershaus: 69]. Erich Fromm, que no se consideraba a sí mismo como filósofo profesional, le escribió a Horkheimer en marzo de 1938: “*Acabo de leer una frase tan bella que quiero copiársela, aunque usted probablemente la conoce: “Quien se ocupe de las ciencias individuales pero no haga filosofía, se parece a los pretendientes de Penélope que se metían con las esclavas porque no podían alcanzar a su ama*” [cit. en Wiggershaus: 237]. En este sentido, la crítica a las ciencias positivas debía ser orientada por una teoría filosófica, capaz no sólo de juzgar sus aciertos y sus errores sino principalmente orientarlas en cuento a sus inmanentes posibilidades y tendencias.

El artículo *Observaciones sobre ciencia y crisis* [Bemerkungen über Wissenschaft und Krise] está articulado en 10 puntos sucesivos que van desplegando distintos temas relacionados al título y que se suceden al modo de la lógica dialéctica antes descrita. Horkheimer empieza declarando en el punto 1 que la ciencia “*en la teoría de la sociedad sostenida por Marx, figura entre las fuerzas productivas del hombre*” [2003: 15]. Ya el punto 2 advierte que lo dicho en el 1 no autoriza a formular “*una teoría pragmatista del*

*conocimiento*” [ídem] y que el carácter verdadero de la misma debe ser entendido como inmanente a ella, agregando:

La comprobación de la verdad de un juicio es algo diferente de la comprobación de su importancia vital. En ningún caso los intereses sociales están llamados a decidir sobre la verdad, sino que hay criterios válidos que se han desarrollado en conexión con el progreso teórico. [ídem]

Horkheimer, al mismo tiempo que niega la validez del pragmatismo, critica el utilitarismo, el relativismo y el positivismo científico, afirmando que todos ellos separan arbitrariamente la teoría de la praxis, separación que en sí misma es *“un fenómeno histórico”* [Horkheimer, ídem: 16] ya que la ciencia, en su propia y actual dinámica, está incluida en el proceso histórico, aunque no se reduce a él. El punto 3 avanza con un tópico que volverá a repetirse en los puntos 6 y 10 y que parecería ser el eje central de la argumentación: *“la ciencia aparece como uno de los numerosos elementos de la riqueza social que no cumplen con aquello para lo cual estaban destinados”* [ídem]. El que sobre la tierra haya más recursos, más maquinarias, más trabajadores capacitados, más desarrollo tecnológico y productivo, no implicó –como naturalmente se hubiera esperado– que esto redunde *“en provecho de los hombres”* [ídem]. La sociedad no ha sido capaz de utilizar para su beneficio todos estos adelantos y *“los conocimientos científicos comparten el destino de las fuerzas y medios productivos de otra índole: se los emplea muy por debajo de lo que permitiría su alto nivel de desarrollo y de lo que exigirían las reales necesidades de los hombres”* [ídem]. Al mismo tiempo (punto 4) la sociedad tampoco es capaz de vislumbrar las causas de esta situación de hecho y hace responsable al propio pensamiento racional y científico, generando, por un lado, el descrédito del pensamiento crítico y por otro el aumento del cultivo de lo *“anímico”* [ídem]. En este momento Horkheimer toma explícita distancia de las teorías metafísicas de la época, representadas principalmente por Max Scheler, al que si bien respeta, valora en algunos de sus aportes y cita con frecuencia, también critica en cuanto Scheler identifica la ciencia anterior a la primera guerra, insuficiente en muchos sentidos, *“con la racionalidad misma”* [ídem: 18]. Este rechazo del pensar judicativo no promueve, según Horkheimer, nuevos desarrollos al pensamiento científico y lo inhabilita para pronunciarse sobre aquello que no implique una clara relación con los medios y lo instrumental. El siguiente punto, después de aceptar la existencia de fallas en las ciencias de su época, vuelve a advertir que

éstas no residen, como piensan los metafísicos, “*en la exageración de la racionalidad sino en su estrechamiento*” [ídem: 16]. Si bien en los orígenes de la modernidad estuvo justificado el que la ciencia se limite a registrar hechos y a verificar regularidades con el fin de evitar los obstáculos escolásticos que impedían la investigación, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, “*esta definición ya había perdido su sentido progresista*” [ídem: 17]. La restricción a que la actividad científica sólo registre, clasifique, generalice y mida fenómenos, “*sin preocuparse por distinguir lo indiferente de lo esencial*” [ídem], limitó a la ciencia y la encaminó hacia su nuevo papel de conservadora guardiana de lo existente, cuya principal finalidad consiste en “*justificar el carácter eterno de la situación presente*” [ídem]. Y si bien los resultados de este método pudieron ser aplicados de manera fructífera a la industria, que se vio plenamente beneficiada, ellos no pudieron hacer nada frente a los problemas del proceso total de la sociedad, ya que

la realidad social, el desarrollo de los hombres que actúan históricamente, contiene una estructura cuya comprensión exige la imagen teórica de procesos radicalmente transformadores, que subvierten todas las relaciones culturales y que de ningún modo pueden ser aprehendidos con los procedimientos de la vieja ciencia natural, ajustados al registro de lo que se repite. El hecho de que la ciencia se niegue a un tratamiento adecuado de los problemas relacionados con el proceso de la sociedad ha sido causa de una trivialización de los métodos y de los contenidos, lo cual no solo se expresa en el descuido de las relaciones dinámicas entre los dominios particulares de objetos, sino que se hace sentir de las más diversas maneras en el cultivo de cada una de las disciplinas. [ídem: 17]

Por lo cual, el punto 6 concluye sobre el carácter deficiente e inadecuado de los métodos puramente mecanicistas, haciendo que al descontento exterior a la ciencia misma, se le sume la crisis interna que esta problemática sobre el método implica. Por otro lado, tanto la metafísica como la ciencia, en el punto 7 son caracterizadas ambas como ideológicas, ya que los son “*todas las formas de la conducta humana que ocultan la verdadera naturaleza de la sociedad, erigida sobre antagonismos*” [Horkheimer, ídem: 19]. Estos antagonismos se reflejan en la contradicción que aqueja a la ciencia misma que si bien es más rica que nunca, permanece, sin embargo, incapaz de resolver la pobreza y miseria que se mantienen aún a pesar de todo el progreso. Una nueva vuelta dialéctica aparece al final del punto 8 donde Horkheimer, habiendo antes defendido el momento teórico indispensable para la solución de la crisis, sostiene que de ella se saldrá por obra del cambio real, dentro de una praxis histórica,



postulando en el 9, que la teoría de la conexión entre el desorden cultural vigente y las circunstancias económicas, nada dice sobre la jerarquía de los bienes materiales sobre los espirituales. Si bien lo espiritual no es independiente del curso de la historia, ya que se encuentra condicionado por la realidad material, esto no niega la necesidad de un esfuerzo por *“desplegar realmente las aptitudes espirituales del hombre”* [ídem: 20] y por *“subordinar efectivamente la economía”* [ídem: 21] a él. El punto 10 recopila sintéticamente todas las ideas expuestas reafirmando la necesidad de comprender la crisis de la ciencia en el contexto de una correcta teoría de la situación social, ya que esta crisis es un reflejo de las contradicciones de la sociedad.

### II.III. La razón instrumental: la crisis de las ciencias como crisis de la razón

La actitud que Max Horkheimer adoptó frente a la *Lebensphilosophie* del siglo XIX es producto de su método dialéctico dirigido al análisis de la crisis de la ciencia y rompe con la histórica tradición de hostilidad hacia las filosofías de la vida en algunos sectores alemanes. Horkheimer considera oportuno diferenciar entre los distintos tipos de “irracionalismo” que se sucedieron en el tiempo. Justifica, por un lado, el ataque contra las pretensiones del cientificismo llevado adelante por los primeros filósofos de la vida -Nietzsche, Dilthey y Bergson- pero se aleja, al mismo tiempo, de la indiscriminada hostilidad contra la validez del pensamiento científico en general que proclamaban los divulgadores de esta filosofía en el siglo XX. Hostilidad que había degenerado “*en franca necedad oscurantista*” [Jay, 1989: 114]. Martín Jay sostiene que los ataques de los irracionistas de fines del siglo XIX contra la razón habían apuntado básicamente a su reducción al *Verstand* divisiva, formal y analítica, había expresado una protesta legítima contra la rigidez de un racionalismo abstracto y una uniformidad aniquiladora de toda existencia individual y concreta. Esta era una crítica que Horkheimer compartía, aunque él no rechazaba la racionalidad analítica totalmente. Lo que Horkheimer también compartía con estos *Lebensphilosophen* era la desconfianza hacia las formas de vida bajo el capitalismo avanzado y hacia el racionalismo del positivismo empirista que negaba la validez de la idea tradicional de razón como *Vernunft*: “*el positivismo, bajo cualquiera de sus formas, significaba en última instancia la abdicación de la reflexión. El resultado era la absolutización de los “hechos” y la reificación del orden existente*” [Jay, ídem: 115]. Y si bien parecería exagerada la reacción de la *Lebensphilosophie* frente a la enfermedad de la razón que los lleva al rechazo de la razón como tal, Horkheimer, comparte el diagnóstico que la sustenta. Pero ya entrados en el siglo XX, el irracionalismo de los divulgadores y sus ataques a toda forma de razón, condujo directamente a la falsa reconciliación de los hombres con la irracionalidad del orden prevaleciente. Estos embates se convirtieron básicamente, según Horkheimer, “*en una ideología de la pasividad*” [ídem: 95].

Es así como vemos, en este autor, una defensa de la razón desde dos frentes. Por un lado, defendiéndola del irracionalismo oscurantista de algunos filósofos de la vida, quienes justificaban el *status quo* como un destino epocal insoslayable (acá podríamos incluir a Spengler), y al mismo tiempo defendiéndola de la reificación a la que la reducían tanto el cientificismo positivista como las formas postindustriales de organización social.

Horkheimer, en una variación negativa de la actitud dialéctica más arriba mencionada del “*tanto esto como aquello*”, parece intentar un equilibrio, permaneciendo en tensión, frente a dos tendencias contrapuestas. Su campo de fuerza particular se articula resistiendo tanto al irracionalismo de una *filosofía de la vida* destructora y ciega, al mismo tiempo que se opone a una enfermiza racionalización cosificadora y vacía. En una nota a pie de página del capítulo *Medios y Fines* de su *Crítica de la razón instrumental*, Horkheimer aclara que, si bien la diferencia entre los dos significados de razón se asemeja hasta cierto punto “*a la diferencia entre racionalidad funcional y substancial, tal como se usan estas palabras en la escuela de Max Weber*” [Horkheimer, 1973: 10], sin embargo, “*el pesimismo de Max Weber acerca de la posibilidad de una comprensión racional y una actuación racional, tal como se expresa en su filosofía (cf. p.ej. “Wissenschaft als Beruf”, en: Gesammelte Aufsätze Zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922), constituye en sí mismo un mojón en el camino de la abdicación de la filosofía y la ciencia en cuanto a su aspiración a determinar la meta del hombre*” [ídem: 11]. Como es común en todos los autores de la Escuela de Frankfurt, la aceptación de los conceptos de cualquiera de sus influencias –sean de Kant, Hegel, Marx, Weber o Freud– siempre va seguida, como vemos aquí, de objeciones o clarificación de las distancias que consideran pertinente establecer. Si bien las descripciones y diagnósticos de Weber y su escuela referentes a la razón instrumental y a la burocratización del conocimiento son considerados por Horkheimer como esclarecedores de la transición del predominio de la razón subjetiva sobre la objetiva, sostiene que Weber se adhirió tan decididamente a la tendencia subjetivista que no pudo imaginar ninguna otra clase de racionalidad. También, en las transcripciones de las clases de *Introducción a la Sociología* que impartiera Adorno en 1968 en la Universidad de Frankfurt, un año antes de su muerte, la sociología de Weber es considerada una sociología burguesa “*que, según sus intenciones, puede ser considerada dentro de las sociologías positivistas*” [Adorno, 2002: 44]. Esto no ha impedido, sin embargo, que la figura de Max Weber influyera profundamente –más allá de algunas de las críticas de que es objeto– en los pensadores de Frankfurt en su conjunto. Rolf Wiggershaus, hablando de las fuerzas y contrafuerzas religiosas de los miembros del *Instituto* y en especial del amigo y mentor de Adorno, sostiene que “*lo que más impresionaba a Kracauer era la actitud del escéptico por principio, del intelectual desesperado, del cual Max Weber era un impresionante ejemplo*” [2011: 93].

*Crítica de la razón instrumental* [Zur Kritik der instrumentellen Vernunft] es un libro claro y directo respecto a su postura frente a las principales corrientes filosóficas de su época y si bien en el prefacio de la primera edición aclara que él “no intenta en modo alguno proponer un programa de acción” [Horkheimer, 1973, 12], su última parte titulada *A propósito del concepto de filosofía* avanza sobre aquellas propiedades que la caracterizan y la identifican. Este esquema que parte de la crítica y el diálogo con otras escuelas vigentes, para después recién insinuar algunos aspectos positivos o constructivos, refleja nuevamente el espíritu dialéctico de su propio pensar y proyecto intelectual y en él encontramos lo que parecería ser la raíz fundamental de la crisis del pensar que articula su diagnóstico de las ciencias de su época. En la primer parte del libro, *Medios y fines*, ya anteriormente mencionada, Horkheimer realiza un recorrido histórico del uso y del concepto de razón. Basándose en la distinción entre razón subjetiva (“la capacidad de calcular probabilidades y de adecuar así los medios correctos a un fin dado” [ídem: 17]) y razón objetiva (cuyo foco central no se centra en la correspondencia entre conducta y meta, sino en las nociones “del bien supremo, del problema del designio humano y de la manera de cómo realizar las metas supremas” [ídem]), sostiene:

La actual crisis de la razón consiste fundamentalmente en el hecho de que el pensamiento, llegado a cierta etapa, o bien ha perdido la facultad de concebir, en general, una objetividad semejante o bien comenzó a combatirla como ilusión. Este proceso se extendió paulatinamente, abarcando el contenido objetivo de todo concepto racional. Finalmente, ninguna realidad en particular puede aparecer per se como racional; vaciadas de su contenido, todas las nociones fundamentales se han convertido en meros envoltorios formales. Al subjetivarse, la razón también se formaliza. [Ídem: 19]

Tal formalización se aleja del ideal antiguo de razón [ídem: 22] y renuncia a la convicción de que es posible descubrir una estructura del ser y deducir de ella una concepción del fin del hombre. Tanto Sócrates como Platón, entendieron que la “ciencia, si era digna de ese nombre, hacía de esa reflexión o especulación su tarea” [ídem: 23] y se hubieran opuesto a toda teoría científica que concibiera su función como un mero organizar, coordinar, calcular o clasificar datos en sí mismos descoordinados. El análisis de este proceso histórico es en Horkheimer orgánico y claro si bien parecería faltarle detalle y exhaustividad a la narración de los procesos que van cristalizando las distintas etapas que él marca. Aquí focalizaré solamente en las conclusiones a fin de avanzar en su diagnóstico de la situación en el siglo XX.

Horkheimer define a éste como la “*edad del relativismo*” donde “*hasta los niños conciben las ideas como anuncios publicitarios o como racionalizaciones*” [ídem: 33] y donde el pensar se ha mimetizado con el proceso industrial, siendo la instrumentalización del mismo su garantía de éxito. Aquellas ideas que sostuvieron el camino de la emancipación en la modernidad “*como las de justicia, igualdad, felicidad, tolerancia*” [ídem: 34] y que fueron consideradas inherentes a la razón o dependientes de ella, “*han perdido sus raíces espirituales*” [ídem] ya que no pueden sostenerse bajo los criterios operativos de una racionalidad formalista. El lenguaje matemático, establecido como modelo de todo pensamiento y que ha colaborado en la expansión de la industria, adopta una “*especie de materialidad y ceguera*” [ídem] en su vaciamiento de contenidos una vez que sale de los límites del sistema productivo; y la ciencia misma -concebida “*como clasificación de hechos y cálculo de probabilidades*”- ya no tiene nada que decir frente a problemáticas que exceden el ámbito de la producción:

La afirmación de que la justicia y la libertad son de por sí mejores que la injusticia y la opresión, no es científicamente verificable y, por lo tanto, resulta inútil. En sí misma, suena tan desprovista de sentido como la afirmación de que el rojo es más bello que el azul o el huevo mejor que la leche. [Horkheimer, ídem]

Las distintas teorías políticas, aunque formuladas a partir de realidades y necesidades empíricas, encuentran, según Horkheimer, únicamente su fundamentación en la intelección racional, en supuestos especulativos y en las deducciones, y no pueden encontrar asidero en la razón meramente subjetiva, que se interesa por los medios pero nada puede decir sobre los fines. Y así como ya lo había afirmado con respecto a la actividad científica, la vida política también es vaciada de su dimensión objetiva quedando a merced del sistema económico, de intereses sectoriales o de la mera propaganda “*de poderes tenebrosos*” [ídem: 41]. La noción de verdad, por más problemática que siempre ha resultado por su inherente necesidad de ser constantemente complejizada, sostenía las bases de la ética y la política antiguas y modernas, a tal punto que la “*disociación de las aspiraciones y potencialidades humanas respecto a la idea de verdad objetiva afecta (...) a todos los fines y objetivos específicos en todos los terrenos de la vida*” [ídem: 41-42]. Es así como también el amplio arco de las experiencias humanas sufre la instrumentalización y son paulatinamente destruidas por la primacía de la razón subjetiva y la primacía de la praxis que la acompañan. Todo adviene una herramienta

para otra cosa y el servicio a la utilidad están a la orden del día. Sin embargo, muchas costumbres actuales encuentran su justificación y sentido en antiguas creencias y tradiciones que se encuadraban en una cosmovisión que consideraba que existía un más allá de lo pragmático e instrumental y relacionaban la existencia con valores absolutos que nada perdían por su radical inutilidad, sino más bien se beneficiaban por ella. Dice Horkheimer:

Estas antiguas formas de vivir que arden lentamente debajo de la superficie de la civilización moderna proporcionan aun en muchos casos el calor inherente a todo encantamiento, a toda manifestación de amor hacia alguna cosa por la cosa misma y no como medio para obtener otra. El placer de cultivar un jardín se remonta a épocas antiguas en que los jardines pertenecían a los dioses y se cultivaban para ellos. La sensibilidad ante la belleza, tanto en la naturaleza como en el arte, se anuda mediante mil tenues hilos a esas representaciones supersticiosas. Cuando el hombre moderno corta esos hilos, ya sea burlándose de ellos, ya sea ostentándolos, podrá conservar todavía por un rato el placer, pero su vida interior se habrá extinguido. [Horkheimer, ídem: 46]

Las caminatas placenteras desde la ciudad a la montaña o hacia un río, la contemplación de un paisaje, las celebraciones de las fiestas religiosas o la admiración artística, todas estas actividades que el hombre desde épocas remotas emprendió desinteresadamente ya no entran en la lógica mercantil de las sociedades contemporáneas y se han ido transmutando paulatinamente en nuevos objetos de intercambio, siendo ahora nuevas mercancías entre mercancías [Horkheimer, ídem: 51]. El ejercicio para un cuerpo sano, el turismo, el gran comercio de la Navidad y la industria cultural son sólo algunas muestras de cómo la transformación sucede en todos los órdenes de la vida y de cómo *“se estigmatiza como carentes de sentido o superfluas, como lujo, a las actividades que no son útiles, o no contribuyen, como en tiempos de guerra, al mantenimiento y la seguridad de las condiciones generales necesarias para que prospere la industria”* [ídem]. El predominio de la razón subjetiva busca nuevas aplicaciones a antiguas prácticas, y sólo aquellas beneficiadas permanecen -pero transformadas- según el nuevo orden del pragmatismo. *“La verdad no es sino el éxito de la idea”* [ídem: 52] y *“la calculabilidad sustituye a la verdad”* [ídem: 55].

En la última parte de este mismo escrito, *A propósito del concepto de filosofía*, Horkheimer sostiene que la formalización de la razón, su reducción a razón subjetiva, conduce a una situación paradójica de la cultura contemporánea, ya que en ella un destructivo antagonismo entre el yo y la naturaleza alcanza su punto culminante: *“el intento totalitario de*

*someter la naturaleza reduce al yo, al sujeto humano, a la condición de mero instrumento de represión*” [Horkheimer, 1973: 171]. Este diagnóstico es el que también sobresale en el libro que en el 1944 publicara Horkheimer conjuntamente con Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* [Dialektik der Aufklärung]. Las palabras que lo inician “*El iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos*” [Horkheimer y Adorno, 1987: 15] con la siguiente afirmación: “*pero la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura*” [ídem], marcan también la idea de una gran paradoja. Allí donde deberíamos encontrar felicidad y liberación encontramos violencia y caos. Una vez que el hombre se liberó del mito y de la magia, la naturaleza se convirtió en absoluta objetividad, extraña y sometida al despótico ejercicio de su poder, “*el en-sí de éstas [las cosas] se convierte en para-él*” [Horkheimer y Adorno, ídem: 22]. Y así como la naturaleza es manipulada y puesta al servicio de la industria, los mismos sujetos y sus capacidades pasan a formar parte de esa tropa de utilidad común y universalmente utilizable [ídem: 27]:

El industrialismo ejerce presión incluso sobre los filósofos, para que éstos conciban su labor según el estilo de los procesos para producir juegos de cubiertos de mesa estandarizados. Algunos de ellos parecerían opinar que las nociones y las categorías deben salir de sus talleres perfectamente afiladas y con brillo flamante. [Horkheimer, 1973:176]

El dualismo entre espíritu y naturaleza es consecuencia de la falacia de contraponer la razón objetiva a la subjetiva, de suponer que hay que tomar partido por una o por la otra, cuando, en realidad de lo que se trata es de “*fomentar una crítica recíproca para preparar así en lo posible, en el terreno espiritual, la reconciliación de ambas en la realidad*” [ídem: 182]. La hipóstasis de cualquiera de ellas, sea de la razón subjetiva como de la objetiva, es producto de una “*contradicción fundamental inherente a la condición del hombre*” [ídem: 183] que vive en un mundo de antinomias y tiene sus raíces primitivas en el deseo del hombre de dominar a la naturaleza. Sólo una verdadera autocrítica de la razón descubrirá y expondrá las sucesivas capas históricas que fueron afianzando su dimensión de opresión y dominio a expensas de su “*propia intención de descubrir la verdad*” [ídem: 184].

Otro punto central de la exposición de Horkheimer es su crítica a la utilización del lenguaje como otro de los instrumentos de dominio y manipulación. “*El fascismo trató a la*

*lengua como un instrumento de poder; como un medio de acumular conocimientos para uso de la producción y la destrucción, tanto en la guerra como en la paz*” [ídem: 187], en síntesis, como un recurso de aniquilación. Pero la ciencia, “*sistema de signos absolutos*” [Horkheimer y Adorno, 1987: 32] también se ha apropiado de las palabras y las ha vaciado de un sentido o intención que las trascienda. Para las ciencias no hay un más allá de sus signos, a no ser que éste más allá sea objeto de clasificación, medición o cálculo. La posibilidad de revertir este proceso de cosificación del lenguaje radica en que el pensamiento se torne “*más sensible frente a los mudos testimonios de la lengua; ha de sumergirse en los estratos de experiencia que ella conserva*” [Horkheimer, 1973: 174] para que sea la expresión de la intelección y llame “*a las cosas por su nombre verdadero*” [ídem]. El lenguaje puede liberar el impulso mimético auténtico, “*su destino de reflejar las tendencias naturales*”, reflejar la nostalgia de los oprimidos, la queja de la naturaleza sojuzgada, llevando estas realidades “*hacia una esfera de experiencia y recuerdo*” [ídem: 187]. La complejidad de la realidad, las diferentes perspectivas “*del príncipe y del pobre, del poeta y del campesino*” quedan plasmadas en las distintas palabras y en los usos dialectales y particulares; la lengua refleja las formas de pensamiento y la estructura de las creencias y experiencias, siendo ella el receptáculo de los cambios y el devenir de la cultura. En este sentido la formalización de la razón, dejando de lado esta dimensión con la consecuente esquematización del lenguaje, contribuye a la desintegración de las nociones y las ideas [ídem: 174]; desintegración que se agudiza al mismo ritmo que crece la ilusión que éstas se esclarecerán a través del avance de la física y la técnica.



## II. IV. La Teoría Crítica como camino de salida a la crisis

En *La función social de la filosofía* [Die soziale Funktion der Philosophie] (1940), último de los escritos que conforman *Teoría Crítica*, Horkheimer avanza sobre las características propias de las ciencias particulares que las han diferenciado siempre del quehacer filosófico, si bien no todos ni los mejores, pero sí la mayoría de los autores de obras filosóficas acentúan el carácter científico de la misma [Horkheimer, 2003: 273]. Entre las distinciones más importantes, Horkheimer encuentra que, a diferencia de lo que ocurre entre los filósofos, los principales exponentes de cada ciencia comparten, en mayor o en menor medida, la concepción acerca de cuál es el objeto y el método de estudio de la misma; también que las ciencias particulares surgen y encuentran su motivación principal en dar satisfacción a las necesidades de la humanidad y que se encuentran enriqueciendo constantemente la vida del hombre en su forma actual; que sus logros son parciales y muchas veces temporarios y que su propia racionalidad –individual y particular- puede ir acompañada “*de un completo irracionalismo general*” [ídem: 278]. Esta última característica que hace que actos individuales de buena voluntad que son juzgados como razonables y útiles puedan resultar perjudiciales y destructivos para la sociedad, “*simplemente porque esa voluntad puede ser ciega respecto de lo que rebasa los límites de su especialidad o de su profesión, porque ella se concentra en lo más cercano y desconoce la verdadera esencia de aquello que solo puede ser esclarecido en una conexión más amplia*” [ídem], es la que determina la necesidad de considerar la ciencia y la técnica como elementos constitutivos de una totalidad social que las trasciende. Al mismo tiempo se debe admitir que ni los avances científicos, ni los industriales, ni los tecnológicos se identifican directamente con el progreso de la humanidad. Esto implica que “*al pensar no le está permitido constreñirse a las ciencias especializadas o al aprendizaje práctico de un oficio*” [ídem] sino que por el contrario debe esclarecer los supuestos e imprimir “*finés humanos a todas aquellas relaciones cotidianas que son realizadas y justificadas casi ciegamente*” [ídem: 278-279]. Es en este sentido que Horkheimer juzga como negativa la autodeterminación de las ciencias particulares, que se vuelven cada vez más abstractas, que se consideran como actividades fijas del pensamiento y que, cada una como si fuera “*un reino cerrado en sí mismo dentro de la totalidad social*”, ha renunciado “*a la esencia misma del pensar*” [ídem: 271].

En *Teoría tradicional y Teoría Crítica*, Horkheimer había sostenido, unos años antes, la necesidad de que el teórico y su actividad específica superen la tradicional división del trabajo que separa como asuntos diversos el pensar y el trabajo del proletariado, y se constituyan como una “*unidad dinámica*” [ídem: 247]. Esto haría patente la función de la teoría, en la cual “*su exposición de las contradicciones sociales aparezca, en esa unidad, no solo como expresión de la situación histórica concreta, sino, en igual medida, como factor estimulante, transformador*” [ídem] de la realidad. Y es el mismo pensamiento quien descubre su rol en este quehacer histórico al comprender la contradicción contenida en su propia existencia que ha sufrido la escisión y separación antes mencionada. En un proceso recíproco de “*confrontación crítica*” entre los sectores avanzados de la clase social y los individuos que teorizan sobre ella, así como entre estos dos sectores y el resto de la sociedad, la conciencia desarrolla “*al mismo tiempo que sus fuerzas liberadoras, sus fuerzas propulsoras, disciplinantes y agresivas*” [ídem]. Y en unos párrafos donde, si bien uno percibe muy claramente la tónica marxista, quien es citado es Hegel, Horkheimer resalta los elementos de tensión, conflicto y contradicción que darán lugar al cambio esperado:

La unidad de las fuerzas sociales de las que se espera la liberación es al mismo tiempo –en el sentido de Hegel– su diferencia: solo existe como conflicto, que amenaza constantemente a los sujetos comprendidos en él. Esto se hace evidente en la persona del teórico: su crítica es agresiva, no solo frente a los apologistas conscientes de lo establecido, sino en la misma medida frente a tendencias discrepantes, conformistas o utopistas dentro de sus propias filas. [Horkheimer, ídem: 247]

La concepción tradicional y la ciencia que parte de la formalización de la razón, responden al proceso de producción según la división del trabajo, y los éxitos que éstas ostentan, son productos empañados por esta situación histórica. Los avances logrados a fuerza de desechar hipótesis, a fuerza de independizarse y cerrarse en su propia lógica, no son más que admisiones sin más de lo que existe, colaboración con el funcionamiento complaciente de la sociedad tal cual es y en última instancia “*participación en el proceso de vida de la totalidad que se renueva a sí misma*” [ídem: 248]. Por el contrario, la Teoría Crítica parte de esta misma realidad, pero juzgándola en cuanto “*miseria presente*”, atribuyéndole sus culpas y errores, comparándola con todo aquello que podría ser pero no es; y sólo al no obrar al servicio de una realidad ya existente, “*expresa su secreto*” [ídem] y manifiesta su potencial

liberador oculto. Esta dimensión escondida de un futuro prometedor, imposibilita que se formulen ejemplos, proyecciones, pronósticos o predicciones certeras acerca de lo que vendrá. Y si bien Horkheimer no considera que la liberación será producto arbitrario del azar, la Teoría Crítica tampoco *“puede exhibir un rendimiento material”* [ídem: 250]. Lo que sí puede exponer y manifestar es *“la idea de una sociedad futura, como comunidad de hombres libres, tal como ella sería posible con los medios técnicos con que se cuenta”* [ídem: 249]. El contenido de esta idea, al cual es preciso mantenerse fiel a pesar de todos los cambios, no se expresa externamente si no que es concebida en el sujeto como propósito racional que busca su realización.

En la relación que Horkheimer establece entre propósito racional y realización aparece una clave que permite entender aquella línea que los pensadores de Frankfurt siempre establecieron entre sus propias ideas y muchos de los proyectos políticos de la época, como también así la inclinación hacia las cuestiones estéticas que casi todos en algún momento demostraron. El propósito racional que se configura en el sujeto es producto de una operación muy particular de la conciencia: la fantasía [ídem: 251], esa potencia que se puede ubicar entre lo sensible y lo inteligible. Las imágenes que en ella elaboramos, que surgen *“desde la más profunda comprensión del presente”*, articulan pensamientos y acciones *“aun en los períodos en que la marcha de las cosas parece descartarla y dar fundamento a cualquier doctrina antes que a la creencia en su cumplimiento”* [ídem]. Así, la imagen de una sociedad racional, elaborada en la inmanencia del sujeto y preservando la libertad y la espontaneidad de lo incondicionado, determina desde dentro la teoría y la praxis; y aunque esta nueva imagen no surge sino de la reflexión sobre la realidad tal cual es, al mismo tiempo puede trascenderla y vislumbrar en ella sus propias potencialidades aun no desarrolladas. En este momento Horkheimer pone como ejemplo lo que sucede en una comunidad de combatientes que se organiza más allá de toda regla y que se ordena a una finalidad común que requiere de la mutua colaboración; pero concluye que allí donde *“la unidad de disciplina y espontaneidad ha desaparecido, el movimiento se transforma en asunto de su propia burocracia, un espectáculo que ya pertenece al repertorio de la historia moderna”* [ídem: 249]. De esta manera vemos que así como la Teoría Crítica no puede garantizar resultados materiales, tampoco puede forzar pragmáticamente la realidad, aunque esto la obligue a sostener que *“la vigencia en el presente de ese futuro anhelado no es, sin embargo, ninguna certeza”* [ídem]. Inmediatamente, volviendo al estilo dialéctico, Horkheimer afirma que, si bien por un lado el

espíritu no debe soportar presiones externas ni debe adaptar sus resultados a una voluntad de poder [ídem: 254], sin embargo no debe apartarse de la vida de la sociedad, ni ser indiferente a ella y a su desarrollo. La Teoría Crítica *“no está ni “arraigada”, como la propaganda totalitaria, ni tiene la “libre fluctuación” de la inteligencia liberal”* [ídem].

En este sentido y relacionada con el concepto de *crítica* tal como aparece en el contexto de la obra kantiana, es donde encuentra su verdad más profunda la llamada dimensión negativa de la misma. La Teoría Crítica no posee ni conceptos ni contenidos específicos ínsitos en su enunciación. Los momentos que constituyen la teoría y la praxis correctas conforman un camino hacia la supresión de la injusticia social que implica la negación del estado del mundo. Por lo cual, *“en un período histórico como el actual la verdadera teoría no es tanto afirmativa cuanto crítica, del mismo modo como tampoco la acción adecuada a ella puede ser <productiva>”* [ídem: 270]. Su propia condición remite a la transformación histórica que sólo aparece como imagen de la fantasía, como *“anhelo de un estado de cosas sin explotación ni opresión, en el cual exista un sujeto abarcador, la humanidad autoconsciente”* [ídem: 269]. Lo que sí introduce la Teoría Crítica es una estructura basada en un único juicio de existencia desde el cual alcanzar una realidad transformada:

La Teoría Crítica de la sociedad es en su totalidad un único juicio de existencia desarrollado. Este juicio afirma, dicho en términos generales, que la forma básica de la economía de mercancías históricamente dada, sobre la cual reposa la historia moderna, encierra en sí misma los antagonismos internos y externos de la época, los renueva constantemente de una manera agudizada, y que, tras un período de ascenso, de desarrollo de fuerzas humanas, de emancipación del individuo, tras una fabulosa expansión del poder del hombre sobre la naturaleza, termina impidiendo la continuación de ese desarrollo y lleva a la humanidad hacia una nueva barbarie. [ídem: 257]

En una nota a pie en la misma página, Horkheimer marca las relaciones entre las distintas épocas históricas y los juicios típicos de cada una. Si el juicio categórico que afirma *“es así, el hombre no puede cambiar nada”* es característico de la sociedad preburguesa, la forma hipotética y la disyuntiva de los juicios que afirman *“en determinadas circunstancias puede aparecer este efecto, es así o bien de otra manera”* son típicos del mundo burgués, mientras que el juicio propio de la Teoría Crítica es: *“no debe ser así, los hombres pueden cambiar el ser, las circunstancias para ello están ahora presentes”* [ídem]. El anhelo de un estado de

cosas diferente, que no es todavía su realización, se sostiene *“por medio del conocimiento vinculante, y éste sólo garantiza su comunidad presente, no su comunidad futura”* [ídem: 269], y si bien la Teoría Crítica está provista de estos criterios particulares, *“ella carece, no obstante, hasta el fin del período, de la confirmación que proporciona la victoria”* [ídem]. Pero, a pesar que ésta se encuentre refugiada en unidades numéricamente reducidas, una de las características de la actividad del pensar consiste en determinar cómo ella puede contribuir a la transformación histórica.

Las páginas finales de *La función social de la filosofía*, vuelven a remarcar lo propio del pensar crítico que *“es el esfuerzo intelectual, y en definitiva práctico, por no aceptar sin reflexión y por simple hábito de ideas, los modos de actuar y las relaciones sociales dominantes”* [ídem: 288]. Inmediatamente Horkheimer cita el ejemplo de Hegel, que lejos de repudiar los compromisos, fue citado a Berlín por el rey de Prusia para que inculcase entre los estudiantes la lealtad política y los inmunizara contra la oposición. Con ese fin, Hegel, enseñó y amplió el entendimiento de sus alumnos, les hizo profundizar en la conexión recíproca entre todas las condiciones conceptuales y las reales, les enseñó la historia humana en su compleja estructura y analizó las ideas de libertad y justicia en la vida de los pueblos; en síntesis Hegel hizo todo lo que pudo para proclamar al Estado prusiano como plasmación concreta de la idea ética tal cual había sido pedido por el rey. Pero, concluye Horkheimer, *“el pensamiento es algo muy particular”* y *“el hecho de que Hegel tuviera que iniciar a los estudiantes en el pensar teórico trajo consecuencias muy dudosas para el Estado prusiano”* [ídem]. Menos de diez años después de la muerte de Hegel, el rey de Prusia buscó un sucesor que luchara contra *“la siembra de discordia del panteísmo hegeliano”* y contra *“la insolencia y el fanatismo de su escuela”* [ídem]. Con este ejemplo Horkheimer muestra las complejas implicancias prácticas subyacentes a todo ejercicio del pensamiento y reivindica la teoría en cuanto a sus posibilidades históricas y concretas. Y en especial busca, en el 1940, incentivar y motivar el pensamiento *“para que la humanidad no quede desmoralizada para siempre por los terribles acontecimientos del presente, para que la fe en un futuro feliz de la sociedad, en un futuro de paz y digno del hombre, no desaparezca de la tierra”* [ídem: 289].

### **Capítulo III - La crítica filosófica según Theodor Adorno**

#### III.I. Caracterización de Theodor Adorno, “ningún miedo a la torre de marfil”.

*“El estudio de la filosofía requiere, pues, una particular  
paciencia: la filosofía sólo se abre a un entendimiento  
que no pretende entenderlo todo a cada momento”.*

(Th. Adorno)

En enero de 1969 los estudiantes de la *Unión de estudiantes socialistas de Alemania* intentaron ingresar en las instalaciones del *Instituto de Investigación Social* buscando un salón para discutir y manifestar su protesta contra el imperialismo norteamericano, su guerra en Vietnam y contra las reformas universitarias alemanas a las que consideraban que lejos de resolver los problemas de base, apuntaban a tecnocratizar la educación. El 31 de enero Theodor Adorno y otros profesores del *Instituto* pidieron la entrada de la policía quien arrestó a setenta y seis estudiantes durante unas horas<sup>8</sup>. Herbert Marcuse, desde California, criticó el accionar de sus pares -iniciando un intercambio epistolar y de ideas con Adorno- y durante los meses siguientes el desacuerdo entre Adorno y los estudiantes fue creciendo, al punto que éste tuvo que dejar de dictar sus clases debido a la violencia y a las continuas interrupciones de que eran objeto. En mayo de ese mismo año, el semanario *Der Spiegel* publicó una entrevista a Adorno en donde se tocaron puntos claves y aclaratorios sobre su postura en relación al movimiento estudiantil. El título con que apareció, *Ningún miedo a la torre de marfil* [Keine Angst vor dem Elfeinturm], fue tomado de una de las frases aparecidas durante la conversación y también fue posteriormente publicada con el mismo título en *Miscelánea I* bajo la edición de Rolf Tiedemann.

Las respuestas de Adorno, claramente defensivas, se centran en los pilares básicos de su concepción sobre las relaciones mediadas entre la teoría y la praxis, los fundamentos de la Teoría Crítica y el papel de la filosofía en situaciones de crisis. Hacia el final de la entrevista

---

<sup>8</sup> Para más detalle sobre las relaciones entre Adorno y el movimiento estudiantil ver *Los teóricos críticos y el movimiento estudiantil* en R. Wiggerhaus, op. cit., pag. 759 y ss.

con cierto dejo de provocación y refiriéndose a la importancia del análisis y la reflexión concluye afirmando que *“no se avergüenza de decir públicamente”* que trabaja *“en un gran libro de estética”* [Adorno, 2010: 415]. Estas últimas palabras hacen evidente aquello que se venía perfilando en el intercambio y que da cuenta de la situación, no sólo de la Teoría Crítica, sino de toda la filosofía en los ámbitos académicos de la época. Ante la arremetida activista y politizada de la juventud estudiantil, el pensamiento y la especulación habían caído bajo sospecha. Y así como la Teoría Crítica había sido aceptada y asumida por los jóvenes estudiantes rebeldes europeos, cuando de buscar fundamentos contra el orden existente se trataba, ya no parecía ser bien vista en el momento en que instaba a seguir reflexionando y a sostener aquellas contradicciones que demoraban la acción y desaconsejaban las consignas panfletarias. O tal vez sería más preciso afirmar que fue el mismo Adorno quien quiso desvincularse de los estudiantes cuando estos perfilaron sus acciones hacia lugares que él mismo repudiaba y se alejaban de sus convicciones más profundas. Entre éstas se encontraba la necesidad de preservar un espacio de autonomía y libertad ante la coacción generalizada *“de un mundo funcionalmente pragmatizado”* [Adorno, 2010: 415]. El énfasis del activismo parecería provenir de *“la desesperación que produce en la gente comprobar el poco poder que realmente tiene para cambiar la sociedad”* [ídem: 412] con la consecuente necesidad de subrayar el valor de las acciones particulares sin detenerse en la consideración de los condicionamientos de la totalidad social. Y a la pregunta sobre cómo cambiar la totalidad social sin este énfasis Adorno respondió al entrevistador:

No sé qué contestar. A la pregunta <¿qué hay que hacer?>, la mayoría de las veces sólo puedo responder : <No lo sé>. Sólo puedo intentar analizar sin inhibiciones lo que hay. Entonces se me reprocha: si ejerces la crítica, también estás obligado a decir cómo se puede mejorar lo criticado. Pero esto lo considero un prejuicio burgués. Incontables veces ha sucedido en la historia que precisamente obras de intención puramente teórica cambiaron la conciencia, y con ella la realidad social. [ídem: 411].

La mediación aparece nuevamente como tema y en este caso para explicitar una concepción sobre cómo deberían ser los vínculos entre teoría y praxis que no dejarían a la crítica impotente sino que, por el contrario, la preservarían de caer en la limitación de quienes *“expresan convulsos la desesperación objetiva con el ¡venga! optimista de la acción directa, para hacerse la situación psicológicamente más llevadera”* [ídem: 412]. Y así como

indirectamente y tal vez sin quererlo Adorno postulaba más allá de su crítica negativa, algunos fundamentos positivos que articulaban su propuesta -la necesidad de autonomía y reflexión individual- también aparece durante la entrevista un principio que compartirá toda su vida con Horkheimer y que en algunas circunstancias dejó manifestar con diáfana claridad. Ante la siguiente pregunta sobre cómo determinar si una acción es o no razonable, Adorno respondió:

Por un lado, esta determinación depende en gran medida de la situación concreta. Por otro lado, tengo, sin embargo, las más serias reservas contra todo empleo de la violencia. Tendría que renegar de toda mi vida -las experiencias bajo el régimen de Hitler y lo que he observado en el stalinismo- si no rechazase el ciclo perpetuo del empleo de la violencia contra la violencia. Sólo puedo imaginar una praxis transformadora razonable como praxis no violenta. [2010: 413]

La praxis transformadora que Adorno buscaba sólo sería eficiente si no era presa de su propia necesidad de éxito perseguido a toda costa, sino que, por el contrario, devendría como fin de un pensamiento que no decide de antemano *“lo que con ello se puede hacer y el resultado que tendrá”* [ídem: 410]. Y si bien, los días mejores en que Baudelaire había hablado de la torre de marfil ya habían quedado atrás, Adorno confesaba no temerle a la expresión *“torre de marfil”* ya que estaba convencido de que *“una teoría es mucho más capaz de repercutir en la vida práctica en virtud de su propia objetividad que subordinándose desde el principio a la praxis”* [ídem]. Al mismo tiempo Adorno admitía que lo que más le costaba aceptar del alumnado era su *“primacía de la táctica”* [ídem: 414], su no disponibilidad para la discusión y ante la pregunta sobre si le parecía adecuado, ante la gravedad de la situación, su estrategia de no defenderse, Adorno aclaró que, en el último tiempo, su interés se centraba *“cada vez más en la teoría filosófica”* [ídem].

Si bien al igual que Horkheimer, Adorno creía que la filosofía de su época atravesaba un período de decadencia, no compartía con éste la conclusión de que el filósofo *“debía buscar auxilio en las ciencias sociales para hallar la verdad”* [Buck-Morss, 1981: 144] ni que el campo de estudio disponible obligara indefectiblemente a la investigación empírica. Y aunque a lo largo de su trayectoria realizó varios proyectos con base empírica, especialmente durante su exilio en Estados Unidos, Adorno constantemente se movió *“dentro de la filosofía misma”* [ídem] a diferencia de Horkheimer que, en relación a sus producciones de índole sociológica, se implicó las menos de las veces en cuestiones filosóficas estrictamente técnicas.



Adorno siempre se vio a sí mismo como filósofo y como músico y sus primeras inclinaciones estaban más cerca del espíritu metafísico de Benjamin que de los proyectos del *Instituto de Investigación Social*. Inclinación que permanecería a través de los años y que lo encaminaron a realizar profundos estudios sobre Kierkegaard, Hegel y Husserl. Por lo cual la afirmación casi al final de su vida -teniendo en cuenta que Adorno muere dos meses después de la entrevista dada a *Der Spiegel*- en la que sostiene que su interés se centra cada vez más en la filosofía, tal vez debiera interpretarse, no tanto como una cualidad nueva de su investigación, sino como una reafirmación de la importancia de la teoría y de la reflexión ante la insistencia agresiva de los estudiantes a que se solidarice con ellos y con sus prácticas políticas directas [cfr. Adorno, 2010: 410].

Así como la filosofía conservaba, para Adorno, su función más allá de la investigación empírica, también se mantenía incontaminada frente a la política de su tiempo, aún a la de tendencia de izquierda a la que los miembros del *Instituto* adherían, y refiriéndose a la Unión Soviética, Horkheimer y Adorno, en un texto que escribieron conjuntamente en ocasión del apoyo de los estudiantes alemanes a las proclamaciones de paz de la Rusia stalinista, afirmaron:

Una vez se llamó política al esfuerzo consciente, independiente y crítico por instituir mediante las ideas y la acción relaciones sociales más dignas y no más indignas. Hoy, la política ha degenerado en mera fachada. Ya no significa voluntad de realización de la humanidad sino lucha entre Estados por el poder (...) La esencia del pensamiento crítico, en el que siempre nos mantendremos, consiste en no someterse a ninguna autoridad, sino en preservar el elemento de la experiencia viva y la libertad de crítica frente a las ideas más influyentes. Pues ningún pensamiento está a salvo de la obcecación cuando, arrancado de aquella experiencia viva, se instala como ídolo (...) En fases como la actual se conserva más cantidad de verdad en la existencia privada, que no se embriaga con imágenes colectivistas, que en la maquinaria de la gran política. [en Adorno, 2010: 394]

El concepto de ilustración que Adorno defendió implicaba el ejercicio de una filosofía que denunciara el carácter cada vez más ilusorio de la praxis en su época [ídem: 406] y develara lo que él llamó “*la anatomía del activismo*” [ídem: 414]. Permanecer en la torre de marfil no significaba desinterés o irresponsabilidad sino considerar que “*la filosofía no puede recomendar ella sola medidas o transformaciones directas*” y ser consciente que “*ella*

*cambia sin dejar nunca de ser teoría*” [ídem. 415]. Y desde sus inicios y hasta el final de sus días consideró a la Teoría Crítica como “*una forma genuina de la praxis*” [ídem].

### III.II. La crítica inmanente

Los intereses musicales de Adorno, arriba mencionados, no sólo fueron tan fuertes como los filosóficos, sino que conformaron con éstos un complemento que a partir de 1925 -una vez obtenido su doctorado y habiéndose trasladado a Viena para estudiar composición musical con Alban Berg- empezaron a mostrar su convergencia y mutua relación. Los dos años de estudio con Berg significaron la iniciación en el método compositivo de Arnold Schönberg que había revolucionado la música al darle cabida a la atonalidad y al mismo tiempo la experiencia de la relación de dicha música con la crítica del lenguaje que llevaba a cabo Karl Kraus en la Viena posterior a la primer guerra [Buck-Morss, 1981: 43 y 44]. Así como Karl Kraus proponía, partiendo desde la inmanencia de un lenguaje que posibilitaba la sátira, el doble sentido y la ambivalencia sintáctica, una forma que representase la verdad como contenido, Schönberg desarrolló una teoría donde el lenguaje musical representara la verdad “*a partir de la lógica interna de la composición desarrollada*” [idem: 44]. Schönberg consideraba que ésta lógica interna de la música no estaba gobernada por leyes formales eternas sino que devenía históricamente, precisando la dinámica una vuelta al pasado sólo para adquirir cierto dominio técnico; pero lo que posibilitaba lo verdaderamente importante, la creatividad original, era la práctica de la composición. En la composición se hacía comprensible la determinación histórica del material presente y también se daban las bases para comprender las inmanentes posibilidades de un desarrollo musical revolucionario. El rechazo a aceptar como absolutas las normas culturales, en especial las burguesas que habían prevalecido en el siglo XIX, fue una característica no sólo de Schönberg y de Kraus, sino de toda una generación de la Viena de esa época en la que Adorno se inserta teniendo apenas 22 años. Allí publica artículos de crítica musical donde hace suyas estas ideas radicales y que son el germen de su propia teoría estética que más tarde se terminará de perfilar con la incorporación de la dialéctica, que no estaba articulada en la postura de Schönberg.

Entre 1934 y 1937, viviendo sus primeros años de exilio en Oxford, Adorno prepara su importante obra *Sobre la filosofía de Husserl*, que más tarde publicará -revisada y con una nueva introducción- con el título *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* [Metakritik der Erkenntnistheorie]. Si tenemos en cuenta que Susan Buck-Morss dice que la actitud de Adorno frente a la decadencia de la cultura “*podría haberse sintetizado en la frase*

*de Nietzsche: was fällt, das sollt Ihr stossen* (“si algo está cayendo, empújalo”)” [1981: 105], no resulta llamativo que así como “*Schönberg había realizado la tarea de la demolición de la tonalidad, la forma decadente de la música burguesa, así el estudio sobre Husserl intentó demoler el idealismo, la forma decadente de la filosofía*” [ídem: 48]. Adorno consideraba a la fenomenología de Husserl como una forma de idealismo que había realizado el intento más profundo y serio de romper con la filosofía burguesa, pero que sin embargo, había fracasado. Y en cuanto “*la filosofía de Husserl es un punto de partida, no una meta*” [Adorno, 2012; 9], Adorno retomaba su objetivo inacabado. La posición de Adorno frente a Husserl se presenta adecuada para aclarar qué implicaba para Adorno, como para los otros miembros del *Instituto de Investigación Social*, la crítica a ciertos pensadores. Ya que si bien las intenciones de “*demoler*” eran genuinas, eso no impedía que Adorno sintiera un “*respeto profundo por Husserl, que persistió después de su adhesión a Marx*” [Buck-Morss, ídem: 38] y en un artículo de 1940 aparecido en el *Journal of Philosophy*, Adorno afirmaba:

A mí me parece que la filosofía de Husserl era precisamente un intento de destruir el idealismo desde dentro, un intento, con los medios de la conciencia, de atravesar el muro de análisis trascendental, tratando al mismo tiempo de llevar un análisis semejante lo más lejos posible (...) él se rebela en contra del pensamiento idealista mientras trata de atravesar los muros del idealismo con instrumentos puramente idealistas, es decir, mediante un análisis exclusivo de la estructura de pensamiento y de la conciencia. [Cit. en Wiggershaus, 2011: 664]

Siguiendo y citando a Hegel que había sostenido que “*la verdadera refutación tiene que penetrar en la fuerza del adversario y colocarse en el ámbito de su vigor*” ya que “*atacarlo fuera de él mismo y sostener las propias razones donde él no se halla, no adelanta en nada el asunto*” [en Adorno, 2012: 13], Adorno emplea el método inmanente que también reconoce es el empleado por Husserl, pero poniéndolo en foco y dándole la relevancia que hasta el momento parecía no haber alcanzado. Así, en su trabajo sobre Husserl y refiriéndose autorreferencialmente al mismo, lo describe como un ejemplo de crítica filosófica donde se busca la superación “*de la estéril crítica trascendente*” [Adorno, 2012: 12]:

Su procedimiento es la crítica inmanente. No tanto se opone a la fenomenología con un enfoque o “proyecto” extraño y exterior a ella cuanto lleva el enfoque fenomenológico, con las propias fuerzas de este, hasta allí donde a ningún precio querría ir, arrancándole la verdad con la confesión de su propia no-verdad. [ídem: 13]

En *Skoteinos o cómo habría que leerlo*, uno de los *Tres estudios sobre Hegel* [Drei Studien zu Hegel], reunidos y publicados por primera vez en 1963, Adorno avanza sobre algunas instrucciones o reflexiones generales para hacer una lectura “inmanente” de Hegel. Según la *Nota* introductoria a los tres textos, estas indicaciones no tienen como objetivo facilitar la lectura sino “impedir que el esfuerzo extraordinario que, hoy como ayer, Hegel exige, se malgaste” [Adorno, 2012: 227]. Por un lado afirma que una lectura inmanente debe tener presente dos máximas aparentemente incompatibles: “la de la inmersión minuciosa y la del distanciamiento libre” [ídem: 301]; ambas actitudes contribuirán a “extraer el contenido objetivo de sus textos, en lugar de filosofar sobre su filosofía desde fuera” [ídem: 342], sin temer que se adolecerá de falta de perspectiva o que la mirada resultará vaga, informe o relativista. Por otro lado afirma que los pensamientos -confiando en su propia objetividad- al “entregarse al objeto en el que se sumergen (...) sin reservas mentales” [ídem: 343] posibilitarán que la crítica inmanente se profile como una “experiencia” [ídem] de lo que es distinto y está más allá de la propia conciencia. A diferencia de la concepción idealista de un sujeto trascendental, el sujeto de la experiencia filosófica que sostuvo Adorno fue “el ser humano empíricamente existente, material y transitorio -no un puro entendimiento sino un cuerpo humano que siente, un <trozo de naturaleza>” [Buck-Morss, 1981: 179]. La experiencia no era, para Adorno, ni anterior a la reflexión filosófica ni tampoco el mero contenido de la misma, sino que “la reflexión era en sí experiencia vivida, praxis social dialéctica, tan somática como cerebral” [ídem]. A partir de esto se entiende que su teoría no le otorgara ningún lugar al concepto, en cierta medida abstracto, de clase - clave para los hegelianos de izquierda- y que, por el contrario, pudiera encontrar falsa conciencia tanto en la burguesía como en el proletariado y, ésta no tanto vinculada al origen social, sino más bien a la incapacidad del individuo particular de llevar a cabo la “experiencia cognitiva” [ídem: 177]. Adorno tampoco concordaba con Hegel en cuanto al objeto de la experiencia. La experiencia de lo distinto no era la de la totalidad, sino la de los particularísimos fenómenos de la realidad objetiva, compleja y contradictoria. Si bien los estudios sobre Hegel desarrollan exhaustivamente y en detalle varios puntos sobre los que versa la crítica inmanente de Adorno, esta crítica, al igual que aquellas que realiza a lo largo de su trayectoria a numerosos pensadores, no tenía como finalidad única sólo dismantlar o desarticular a sus adversarios, sino principalmente erigir un nuevo concepto de filosofía a partir de los restos de la polémica.

Este nuevo concepto lo había perfilado Adorno en su conferencia inaugural de 1931 que dió en la facultad de filosofía de Frankfurt titulada *La actualidad de la filosofía* [Die Aktualität der Philosophie] y publicada póstumamente. El texto no sólo cita directamente a Benjamin, sino que está revestido de principio a fin con sus categorías y lenguaje. Adorno, once años menor que Benjamin, lo había conocido en 1923 en Frankfurt, quedando profundamente marcado desde ese momento por su pensamiento y talante espiritual. Adorno empezó su discurso con las siguientes palabras:

Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento. Ninguna Razón legitimadora sabría volver a dar consigo misma en una realidad cuyo orden y configuración derrota cualquier pretensión de la Razón; a quien busca conocerla, sólo se le presenta como realidad total en cuanto objeto de polémica, mientras únicamente en vestigios y escombros perdura la esperanza de que alguna vez llegue a ser una realidad correcta y justa. [Adorno, 1994: 73]

La conferencia recorrió aquellos hitos filosóficos en donde la historia de la filosofía da fe de la pérdida de la pretensión de totalidad: el idealismo en crisis, el neokantismo de Marburgo, la filosofía de la vida de Simmel, la escuela de Rickert, la fenomenología de Husserl, la de Scheler, la filosofía de Heidegger y el Círculo de Viena [ídem: 85]. Después de este recorrido, Adorno estableció las diferencias fundamentales entre las ciencias particulares y la filosofía, para finalmente centrarse en el concepto central que articuló toda su propuesta: la filosofía entendida como interpretación [ídem: 87].

El concepto de interpretación adorniano no coincide en absoluto con el problema del sentido de la hermenéutica, ya que no es tarea de la filosofía “*exponer ni justificar un tal sentido como algo positivamente dado ni la realidad como “llena de sentido”* [ídem]. La ruptura en el ser y las contradicciones propias del *status quo* vigente “*prohíbe toda justificación semejante de lo existente*” [ídem]. La interpretación adorniana no está, por lo tanto, emparentada con Heidegger sino principalmente con las teorías de Benjamin aparecidas en el *Prólogo epistemocrítico del Origen del drama barroco alemán* [Ursprung des deutschen Trauerspiels], teorías que el mismo Benjamin relacionó con la tradición de la Cábala donde los fenómenos debían ser abordados desde una perspectiva teológica, “*de acuerdo con la enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de significación*” [cit. en Jay, 1989:

327]. Adorno sostiene que así como las ciencias particulares aceptan sus hallazgos e investigan los fenómenos “*como algo ulteriormente insoluble que descansa sobre sí mismo*” [Adorno, 1994: 87], la filosofía “*concibe el primer hallazgo con el que se tropieza como un signo que está obligada a descifrar*” [ídem]. La paradoja de la filosofía es que no existe una clave externa de interpretación sino que el proceso de interpretar, que debe empezar siempre de nuevo, se sostiene en las fugaces indicaciones que le brindan “*las figuras enigmáticas de lo existente y sus asombrosos entrelazamientos*” [ídem]. Por eso a la historia de la filosofía que no es más que la historia de tales entrelazamientos

le son dados tan pocos “resultados”; por eso constantemente ha de comenzar de nuevo; por eso no puede aún así prescindir ni del más mínimo hilo que el tiempo pasado haya devanado, y que quizás complete la trama que podría transformar las cifras en un texto. [Adorno, ídem]

El texto que interpreta la filosofía es incompleto, contradictorio y fragmentario, “*y buena parte de él bien pudiera estar a merced de ciegos demonios*” [ídem: 88]. Por otro lado, Adorno aclara que “*la idea de interpretación no exige la aceptación de un segundo mundo, un trasmundo que se haría accesible mediante el análisis del que aparece*” [ídem]. La realidad no tiene ni intenciones ocultas ni finalidades trascendentes, y la superación del estado de cosas existente no debe operar saltando sobre este mundo y evadiéndose a otro. Es en la reconfiguración del aquí y ahora histórico desde donde la crítica inmanente emancipa.

Las “*figuras enigmáticas de lo existente*” recién mencionadas sólo pueden ser interpretadas a la manera como es develado un antiguo enigma. Su resolución no se encuentra tras él, en la búsqueda de una verdad de la cual el enigma sería una copia [ídem], sino que en su revelación el problema se presenta como ilusorio y evidencia que ya desde antes y desde el principio existía, sino la solución, sí la posibilidad de alcanzarla. Al igual que la crítica inmanente, despliega desde dentro aquello que ya estaba en potencia de ser comprendido:

la función del solucionar enigmas es iluminar como un relámpago la figura del enigma y hacerla emerger, no empeñarse en escarbar hacia el fondo y acabar por alisarla. La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y que persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse. [Adorno: 89]

Siguiendo con la comparación, Adorno avanza diciendo que *“así como las soluciones de enigmas toman forma poniendo los elementos singulares y dispersos de la cuestión en diferentes órdenes, hasta que cuajen en una figura de la que salta la solución mientras se esfuma la pregunta”* [ídem: 89] la filosofía debe disponer los elementos aislados de la realidad en *“constelaciones cambiantes”* [ídem], es decir en diferentes ordenaciones tentativas que estarán determinadas, desde dentro, objetiva y materialmente, por las características de estos elementos tomados de lo existente. Esto reconduce directamente al otro punto clave de la conferencia donde Adorno enlaza la filosofía interpretativa y el materialismo, *“ese tipo de pensamiento que prohíbe con el máximo rigor la idea de lo intencional, de lo significativo de la realidad”* [ídem: 90].

Dos son las relaciones esenciales que Adorno describe entre la interpretación filosófica y el materialismo. En primer lugar, al haberse apartado la filosofía del problema del sentido, *“o lo que quiere decir lo mismo”* que *“los símbolos de la filosofía se han derrumbado”* [Adorno, 1984: 90], obliga a la filosofía a renunciar definitivamente a concebir lo particular como representante de la totalidad. Ésta ha estallado en mil pedazos y *“la desconstrucción en pequeños elementos carentes de toda intención”* [ídem: 91] debe contarse entre los presupuestos fundamentales. Dice Adorno:

El viraje hacia la “escoria del mundo de los fenómenos” que proclamara Freud tiene validez más allá del ámbito del psicoanálisis, así como el giro de la filosofía social más avanzada hacia la economía proviene no sólo del predominio empírico de ésta, sino asimismo de la exigencia inmanente de interpretación filosófica. [ídem]

A partir de los fenómenos, el pensamiento articula figuras, que no preexisten sino que son producidas a partir de ellos y donde quedan superados los elementos particulares. La filosofía los estructura y agrupa, construyendo y creando constelaciones [ídem: 98] *“que no forman el sentido de la existencia, pero resuelven y disuelven sus cuestiones”* [ídem]. Adorno pone el ejemplo, *“a modo de experimento mental”* [ídem: 91], de lo que podría ser una figura: *“la forma mercancía”* [ídem]. Esta, no es ni eterna, ni atemporal, tampoco funciona como arquetipo primero, ni es *“meramente algo dado por sí mismo”* [ídem: 98] sino que sólo puede constituirse histórica y asimbólicamente. Tampoco tendría sentido relacionarla con una cosa en sí que estuviera tras ella y que la antecede y sobrevive *“porque no hay ningún sentido*



*ulterior que fuera separable de su manifestación histórica, primera y única”* [ídem: 92]. Las figuras, por lo tanto,

no se encuentran listas ya en la historia como preparados orgánicos; no es preciso descubrir visión ni intuición alguna al respecto, no son mágicas divinidades de la historia que habría que aceptar y honrar. Antes bien, han de ser producidas por el hombre, y sólo se justifican al demoler la realidad en torno suyo con una evidencia fulminante. [ídem: 98]

La segunda relación entre la interpretación filosófica y el materialismo se encuentra en la importancia que la articulación entre conocimiento y praxis adquiere en este juego tanto de develación del enigma como de creación de figuras. El enigma, cuando es resuelto, es destruido en cuanto enigma ya que la respuesta “*está en estricta antítesis*” [ídem: 93] con él y “*necesita ser construida a partir de los elementos del enigma, que no es algo lleno de sentido, sino insensato, y lo destruye tan pronto como le sea dada la respuesta convincente*” [ídem]. Del mismo modo, la interpretación filosófica e inmanente de una realidad dada, su reconstrucción en una figura determinada, exige, en todos los casos “*su transformación real*” [ídem: 94]:

El gesto transformador del juego del enigma, y no la mera solución como tal, da el prototipo de las soluciones, de las que sólo dispone la praxis materialista. A esta relación la ha denominado el materialismo con un término filosóficamente acreditado: dialéctica. Sólo dialécticamente me parece posible la interpretación filosófica. [ídem]

La interpretación de los “*complejos intrahistóricos concretos*” [ídem: 95] y su superación se remiten mutuamente, no pudiendo existir plenamente ninguna de las dos sin la otra. Hay pocas ocasiones donde Adorno deje pasar la oportunidad, y este texto no será la excepción, de enfatizar su postura con respecto a la interpretación de la famosa sentencia de Marx donde éste instaba a los filósofos a transformar el mundo. Para Adorno, si Marx legitimaba la praxis política, al mismo tiempo y también, legitimaba la teoría filosófica [Adorno, 1994: 94]. No es que Marx hubiese pretendido transformar el mundo sin interpretarlo, sino que en su contexto, la sentencia afirmaba que “*los filósofos hasta entonces se habían reducido meramente a interpretarlo*” [Adorno, 1993: 166]. En ningún momento la aversión a la teoría, que es para Adorno “*la debilidad de la praxis*” [ídem] y síntoma del siglo XX, formó parte, según él, del

programa de Marx. La autenticidad de la interpretación filosófica “ *trae consigo a la praxis forzosamente*” [Adorno, 1994: 94].

El final de la conferencia se centrará en algunas indicaciones sobre cuáles, consideraba Adorno -después de lo que parecería ser “*la disolución de lo que hasta ahora se llamaba filosofía*” [ídem: 95]- eran las tareas de la nueva filosofía de su tiempo. En primer lugar “*la crítica del pensamiento filosófico imperante parece una de las tareas más serias y actuales*” [ídem]. Y en especial la crítica de aquél que procediendo adialécticamente y orientado a una verdad sin historia, deja de lado los problemas antiguos para empezar fresco desde el principio: “*sí, la patraña de un comienzo es precisamente lo primero que se ofrece a la crítica en la filosofía de Heidegger*” [ídem: 96]. La filosofía debe tomar en consideración los más recientes intentos de solución, tener en cuenta el material ofrecido por las distintas corrientes filosóficas y las ciencias particulares y en especial los datos aportados por la sociología; así dispondrá de todo este material conceptual y lo reagrupará en la “*construcción y creación de constelaciones*” [ídem: 98]. Si bien el procedimiento es nuevo, el mismo necesita de los despojos y escombros que quedan de la crítica inmanente, por lo cual una filosofía que pretendiera empezar desde cero no tendría con qué construir y edificar. Aquí claramente se observa la influencia del libro sobre el drama barroco de Benjamin que establece las relaciones entre el barroco y las ruinas y que Bolívar Echeverría retoma en su libro *La modernidad de lo barroco*:

Hay sin duda una conexión profunda entre algo así como el “estilo de vida” de la ciudad de Roma y el proyecto barroco que va a florecer allí; en Roma se encuentran siempre, a lo largo de los siglos, las ruinas antiguas que dominan en el paisaje urbano ejerciendo un influjo muy peculiar sobre sus habitantes. En gran medida fueron las ruinas las que promovieron el barroquismo de Roma. [2013, edición digital Kindle: pos. 1366]

Las imágenes históricas que conforman las constelaciones deben ser producidas por los mismos hombres a partir de una demolición previamente operada. Por lo tanto, la interpretación filosófica, por un lado destruye las imágenes establecidas y con lo que queda reconstruye nuevas configuraciones, dando lugar al cambio en la realidad.

En segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, Adorno sostiene que otra tarea de la filosofía actual es “*dar cuenta en todo momento de las cuestiones de la realidad con la*

*que tropieza, mediante una fantasía que reagrupe los elementos del problema sin rebasar la extensión que cubren, y cuya exactitud se controla por la desaparición de la pregunta*” [ídem: 99]. Así como en la propuesta de Horkheimer el propósito racional configurado por el sujeto es producto de la fantasía que elabora imágenes que surgen desde la comprensión del presente articulando pensamientos y acciones, aquí también esta potencia, que es tanto sensible como intelectual, es el órgano del arte de encontrar algo nuevo; y no tanto como un “*construir algo, sino de descubrirlo por primera vez*” [Buck-Morss, 1981: 185]. Una “*fantasía exacta; fantasía que se atiene estrictamente al material que las ciencias le ofrecen, y sólo va más allá en los rasgos mínimos de la estructuración que ella establece*” [Adorno, 1994: 99] y que, no tomando la realidad tal como está, al disponer activamente de sus elementos los ubica en relaciones alternativas hasta que encuentra una donde la verdad deviene cognitivamente accesible. Y es a partir de su “*adhesión estricta a los hechos*” [Buck-Morss, ídem] desde donde la fantasía es *exacta* y evita ser mera elucubración de ensueños o un divagar especulativo sobre lo no existente.

Hacia el final de la conferencia Adorno nombra otras dos características propias de la nueva filosofía, que si bien no desarrollará en ese momento sí volverán a aparecer a lo largo de los años y vinculadas a los desafíos de una crítica inmanente. Por un lado, la necesidad de buscar una forma adecuada para la comunicación de la filosofía y que él encuentra, junto con Benjamin, en la forma tradicional del “*ensayo*” [Adorno, 1994: 102], y por otro la constatación de que si bien la filosofía debe renunciar a producir o captar la totalidad de lo real, sin embargo, sí será capaz “*de irrumpir en lo pequeño, de hacer hacer saltar en lo pequeño la medida de lo meramente existente*” [ídem].

### III.III. De la Teoría Crítica a la dialéctica negativa

En el artículo de 1937 *Teoría tradicional y Teoría Crítica* ya mencionado, Horkheimer había formulado las características distintivas de la Teoría Crítica aunque al decir de Susan Buck-Morss, ésta “*nunca constituyó una filosofía articulada de manera completa*” sino que se trató mucho más “*de un conjunto de supuestos compartidos que distinguían su enfoque de la teoría burguesa o <tradicional>*” [1981: 142]. Existía un marco común dentro del cual se movían los distintos miembros del *Instituto* pero las aplicaciones y métodos individuales variaron y se perfilaron según necesidades e intereses diferenciados. El término Teoría Crítica “*carece de precisión sustantiva*” [ídem] y se reserva, por lo tanto, para designar la orientación teórica general del *Instituto* durante los más de treinta años que estuvo bajo la dirección de Horkheimer. A su vez, “*el impulso antisistemático de la Teoría Crítica*” [Jay, 1989: 288] hace difícil una síntesis unitaria de sus premisas y resultados. Por el contrario, el método de la dialéctica negativa propuesto por Adorno y que durante algún tiempo se lo identificó con la Teoría Crítica, da cuenta de rasgos definitorios y manifiesta de una manera clara la deuda de Adorno con Walter Benjamin. Pero antes de avanzar en la especificidad de la dialéctica negativa de Adorno, será preciso tener en cuenta su convergencia con la Teoría Crítica ya que el texto *Dialéctica de la Ilustración* [Dialektik der Aufklärung], escrita conjuntamente por Horkheimer y Adorno durante su exilio en Estados Unidos, marcan las relaciones y afinidades de la una con la otra y es un antecedente directo de *Dialéctica Negativa* [Negative Dialektik].

En el prólogo a la primera edición alemana de 1947 de *Dialéctica de la Ilustración* (*Dialéctica del Iluminismo* en la traducción de H. A. Murena), Horkheimer y Adorno, sostienen que lo que se habían propuesto hacía dos años cuando iniciaron el libro “*era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie*” [1987: 7] y que la aporía ante la que se encontraban, “*la autodestrucción del iluminismo*” [ídem: 9], era el objeto de su estudio. Si bien alguna vez “*ambos habían sido entusiastas partidarios de la Ilustración*” [Wiggershaus, 2011: 411], los acontecimientos a los que apenas habían sobrevivido y en los que Benjamin había dramáticamente perecido, recondujeron sus análisis a los procesos por los cuales la cultura occidental había traicionado sus propias esperanzas. Dice Wiggershaus:

La formulación “Dialéctica de la Ilustración” apuntaba a que Horkheimer y Adorno no querían tirar el agua con todo y niño, a que solamente querían mostrar la ambigüedad de la Ilustración. Sin embargo, parecía haberse convertido en el lema de su investigación la frase de la octava de las tesis de Benjamin *Über den Begriff der Geschichte* [Sobre el concepto de historia]: “El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean 'aún' posibles en el siglo XX no tiene nada de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse”. [Wiggershaus, ídem]

La crítica a la cultura occidental implicaba que la Ilustración tomase conciencia de sí, no para “*conservar el pasado*” [Horkheimer y Adorno: 11] al modo de los críticos de la civilización como Huxley, Jaspers u Ortega y Gasset, sino más bien como un “*realizar sus esperanzas*” [ídem], un preparar un “*concepto positivo*” [ídem: 12] de la misma.

Esto necesitaba de la reconstrucción de la historia pero no ya leída como imagen del progreso sino como una crónica de la desintegración donde la violencia fuera desenmascarada en tanto que “*la tendencia a la autodestrucción pertenece desde el comienzo a la racionalidad*” [Horkheimer y Adorno: 13]. Siguiendo a Klages y a Nietzsche, Horkheimer y Adorno, describen las relaciones entre sujeto, objeto y concepto “*como una relación de opresión y sujeción, en la que la instancia opresiva que representa el sujeto se convierte al mismo tiempo en víctima sometida*” [Wellmer, 1998: 119]. Ya en los primeros relatos de la civilización occidental, en los relatos homéricos, se hallaría expresada la violencia, los sacrificios y las renunciaciones que tuvieron que asumir los hombres para los logros de la cultura, y la *Odisea*, en su conjunto, constituiría el más elocuente “*testimonio respecto a la dialéctica del iluminismo*” [Horkheimer y Adorno: 60].

Si bien en las estratificaciones homéricas se han depositado los mitos, las leyendas difusas y la fantasmagoría popular, su exposición narrada, el *canto* de los acontecimientos, son producto de la “*razón ordenadora, que destruye al mito justamente en virtud del orden racional mediante el cual lo refleja*” [ídem, 61]. Al mismo tiempo, como contenido, el mismo relato de la ira de Aquiles, que finalmente se deja vencer por la necesidad nacional helénica, como el de las peripecias de Ulises entre demonios, cavernas, y diosas cuyo resultado es el “*control racional del espacio (...) la propia conservación y el regreso a la patria y a la propiedad estable*” [ídem. 64] representarían esta victoria de lo civilizado por sobre las fuerzas oscuras de la naturaleza y la prehistoria. Pero lo que no ocultan los relatos homéricos

son los sacrificios y las renunciaciones que han debido ser ofrecidos por dichas conquistas. Horkheimer y Adorno toman el canto vigésimo de la *Odisea*, donde se narra el autocontrol que debe ejercer Ulises sobre el presente inmediato al ver a las doncellas traidoras de Penélope ofrecerse a los pretendientes, como un testimonio y documento de cuando “*el sujeto, aun dividido, se ve obligado a emplear la violencia tanto contra su naturaleza interior como contra la naturaleza externa*” [ídem: 65] en vistas al objetivo futuro. Efectivamente Homero detalla que Ulises, sin haber triunfado todavía completamente sobre las fuerzas que se le oponen -ni sobre las externas, ni sobre las internas- siente sus impulsos naturales que lo alejarían de sus propósitos y planes para reconquistar su reino y se castiga a sí mismo con violencia, obligándose a la paciencia. Narra la *Odisea*:

Tal Ulises yacía sin dormir meditando ruinas  
para aquellos galanes. Salían, en esto, las siervas  
que en la noche de tiempos atrás se ayuntaban con ellos  
divirtiéndose, al paso, entre sí con sus chanzas y bromas  
y en el pecho del rey encendiósese la ira. Dudaba,  
repasando mil cosas en mente y entrañas, si habría  
de saltar sobre ellas y darles a todas la muerte  
o dejar que se uniesen a aquellos soberbios galanes  
otra vez, la postrera; y así el corazón le ladraba,  
como ladra la perra que ampara a sus tiernos cachorros  
cuando ve a alguien extraño y se apresta a luchar. Tal a

[Ulises

le ladró el corazón indignado de tales vilezas,  
pero él le increpó golpeándose el pecho y le dijo:

<Calla ya, corazón, que otras cosas más duras sufriste  
como el día que el cíclope, de fuerza sin par, devoraba  
mis valientes amigos: tú allí te aguantaste y, al cabo,  
con la muerte a la vista, mi ardid te sacó de la cueva.>

[Homero, *Odisea*: XX, 5-20]

Este autosomentimiento infligido por Ulises fue el mismo que lo libró del canto de las sirenas y de *“la tentación que éstas representan (...) la de perderse en el pasado”* [Horkheimer y Adorno: 48]. Asimismo *“la humanidad ha debido someterse a un tratamiento espantoso para que naciese y se consolidase el sí, el carácter idéntico, práctico, viril del hombre”* [ídem: 49] que logró su absoluta soberanía en la organización burguesa de la vida; y desde el punto de vista de la *“sociedad de intercambios desarrollada y de sus miembros individuales, las aventuras de Odiseo no son más que la exposición de los riesgos que componen el camino del éxito”* [ídem: 81].

Albrecht Wellmer expone cómo para Horkheimer y Adorno, el correlato de ese sí mismo unitario y arduamente conquistado es *“una razón objetivante y creadora de sistema (totalizante) que, por tanto, es concebida como medio de dominación: de la dominación de la naturaleza interna, externa y social”* [1998: 119]. Y al estar esta tendencia al dominio y al control ya inserta en el carácter discursivo de la razón, en su lógica del concepto, la violencia ejercida hacia el interior pasional e impulsivo del individuo se extiende a toda experiencia interior y el *“intelecto dueño de sí (...) se separa de la experiencia sensible para someterla”* [Horkheimer y Adorno: 52]. Los sentidos son dominados por la función intelectual la cual a la vez es reducida a ser un mero aparato de dominio y autodomínio, limitándose *“a la producción de uniformidad”* [ídem]. El concepto, como órgano de clasificación y representación unificadora de lo diverso *“es el instrumento ideal, que aferra todas las cosas en el punto en que se pueden aferrar”* [ídem: 56]. Violencia, sujeción de la realidad, mecanismo de defensa, exclusión, manipulación e impulso hacia un sistema paranoico [Wellmer: 119] serían las notas que caracterizan el modo con que el hombre civilizado se relaciona con el mundo y por lo cual se justificaría hablar de una dialéctica en el propio corazón del proceso de ilustración.

Más allá de las numerosísimas críticas a las que éste texto ha sido sometido y también más allá del propio distanciamiento de Wellmer sobre su contenido, la intención en el marco de esta investigación no es hacer un análisis exhaustivo del mismo, sino sólo en la medida en que nos proporcione elementos para comprender la propuesta de la dialéctica negativa de Adorno. Teniendo en cuenta este criterio, resulta interesante aquí destacar la idea según la cual, al ser la dialéctica de la ilustración una consecuencia necesaria de la lógica misma de la razón, lo que urge es el desarrollo de una crítica inmanente que posibilite la autotrascendencia de la razón por ella misma y sobre sí misma. Al respecto dice Wellmer:

Adorno y Horkheimer se atienen a un concepto enfático de ilustración que para ellos significaría una ilustración de la ilustración misma, esto es, ilustrar a esa razón que funciona en términos de lógica de la identidad en lo relativo a su propio carácter de dominación y recordar la naturaleza en el sujeto. Pero esto significa que la ilustración sólo puede corregirse y trascenderse a sí misma en su propio medio, el de la razón que opera en términos de lógica de la identidad. En este sentido Adorno trató de pensar hasta el fin en *Dialéctica Negativa* la crítica del pensamiento identificante. [Wellmer, 1998: 121]

Esta crítica al pensamiento de la identidad implicaba la ya explicitada propuesta de Adorno de socavar al idealismo desde adentro. Exponiendo las contradicciones que afectaban no sólo a sus categorías, sino también al orden social y humano producto de sus principios, y siguiendo su lógica inmanente, lo empujaba “*al punto de su autodestrucción*” [Buck-Morss, 1981: 141]. En *Dialéctica Negativa*, Adorno llamó a este proceso “*lógica del desmoronamiento*” [1984: 148] o en otra posible traducción “*lógica de la desintegración*”, la cual se abría paso como una nueva lógica a partir de las ruinas de la lógica de la identidad. Así, la filosofía, moviéndose en el medio mismo del concepto, podría volverse contra las tendencias cosificantes del conocimiento conceptual: “*la utopía del conocimiento sería penetrar con conceptos lo que no es conceptual sin acomodar esto a aquéllos*” [Adorno, 1984: 18].

La crítica inmanente de Adorno, no fue, por lo tanto, simplemente un método de crítica ideológica, ni un puro nihilismo [Buck-Morss: 141] ni una mera crítica de la cultura. A partir de los productos mismos del idealismo y la burguesía, describió las estructuras que los sustentaban y realizó “*un tipo de exégesis dialéctica, Sprachkritik más que Ideologiekritik, más interpretación que teoría*” [Buck-Morss, ídem: 147]. Adorno instó a sostener la aparente contradicción de “*confiar en que el concepto puede superar al concepto, al instrumento que es su límite*” [ídem: 18]. Para esto, habría, en primer lugar que afianzarse hasta el final en la contradicción, sostenerse en la figura de la negación de la negación, pero no como un paso hacia una superación o síntesis al modo hegeliano, sino como el supremo signo distintivo de un pensamiento que asume la irrefutable evidencia de que razón y realidad no coinciden. Explica Susan Buck-Morss:

Adorno no afirmaba ni el concepto ni la realidad en sí mismos. En cambio planteaba cada uno en crítica referencia al otro. Dicho de otro modo, cada uno era afirmado sólo en su *no identidad* respecto del otro. En realidad, el “principio de no identidad”, que Adorno desarrollaría con riqueza creciente,



llegó a ser el fundamento de su filosofía, es decir, de la “dialéctica negativa”.  
[Buck-Morss, 1981: 139]

La dialéctica en cuanto consecuente conciencia de la diferencia que también determina desde adentro toda identidad, afirmaría que los objetos son más que sus conceptos y que hay una inadecuación estructural entre el concepto y lo por él concebido [Adorno, 1984: 13]. Pero, como “*pensar quiere decir identificar*” [ídem], sólo *en el medio* del concepto y del pensamiento se podría realizar la crítica al concepto, sólo inmanentemente se podría romper con la ilusión y el embrujo de la identidad. Por lo cual, en segundo lugar, para superar al concepto a través del mismo concepto, sería necesario que el concepto reflexione sobre sí mismo, que desarrolle la diferencia “*que dicta lo universal entre él y lo particular*” [ídem: 14] y vaya allí donde generalmente no llega, que se dirija a aquello que el mecanismo de abstracción elimina:

La situación histórica hace que la filosofía tenga su verdadero interés allí precisamente donde Hegel, de acuerdo con la tradición, proclamó su indiferencia en lo carente de concepto, en lo particular y especial, eso que desde Platón fue despachado como perecedero y sin importancia, para serle colgada al fin por Hegel la etiqueta de existencia corrompida. El tema de la filosofía serían las cualidades que ella mismo degradó como contingentes a una *quantité négligeable*. [Adorno, ídem: 16]

Si bien *Dialéctica Negativa* aparece en 1966, Adorno cuenta en su prólogo que ya en 1937 le había dado a Benjamin a leer algunas de sus partes y que éste, a partir de su lectura, le comentó: “*es preciso atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes de alcanzar convincentemente la plenitud de una filosofía concreta*” y Adorno agrega que su dialéctica negativa “*traza retrospectivamente ese camino*” [Adorno, 1984: 8] en cuanto que, si bien es un texto claramente abstracto, pretende servir a esa filosofía concreta que no sólo lo caracterizó a él, sino también a Benjamin, y que en ambos se manifestó en su constante vuelta o regresión a los fenómenos particulares, a las imágenes y a la dimensión material presente en toda realidad concreta. Pero lo concreto, no era para Adorno, idéntico a la cosa misma, sino ella en relación dialéctica con la totalidad, “*el objeto era entonces más que el objeto mismo, y su conocimiento era algo más que el tautológico  $A=A$ . Pero sólo a través de la mediación de la reflexión conceptual podía ser entendida esta relación, precisamente por no estar “dada”*”

*de forma inmediata a la experiencia*” [Buck-Morss, ídem: 160]. Y de Benjamin había tomado Adorno la idea que las más fructíferas de las reflexiones eran aquellas que implicaban un análisis microscópico y que versaban sobre lo que en apariencia era más superficial, insignificante, atípico o extraño.

### III.IV. Los conceptos cognitivos críticos

El mecanismo esencial del método crítico de Adorno, basado en una dialéctica sin identidad, intentó romper desde adentro la tradición del concepto. El *Prólogo a Dialéctica Negativa* afirmaba que así como “en la dialéctica platónica, el instrumento lógico está al servicio de un resultado positivo” y “la figura de una negación de la negación fue siglos después un nombre pugnante para lo mismo”, por el contrario, su libro, decía, intentaba “liberar la dialéctica de una tal naturaleza afirmativa” [Adorno, 1984: ]. El concepto, como doble de la realidad, debía asumir en sí mismo las contradicciones que el mundo moderno no dejaba de manifestar insistentemente y sólo podría representarlo asumiendo él mismo esa contradicción y focalizándose en el carácter cambiante que manifestaba una historia en perpetuo despliegue. Estas características de la realidad que exigían un pensamiento dinámico basado en conceptos que ondularan al ritmo del devenir, que implicaran significados fluctuantes, explican la consciente ambivalencia de Adorno y es, según Susan Buck-Morss “la mayor fuente de dificultades para comprender sus obras” [1981: 131]. Adorno rompió la identidad hacia dentro del concepto (consigo mismo) y hacia afuera (con la realidad), trabajando y manejando simultáneamente conceptos antitéticos. Así, por ejemplo,

cada vez que la teoría burguesa afirmaba la primacía del individuo autónomo (la *autonome ratio* del idealismo), Adorno demostraba cómo el individuo reflejaba la totalidad social. Pero allí donde el colectivo social era prioridad esencial (el concepto de la izquierda acerca de un sujeto revolucionario colectivo, el derechista de *Gemeinschaft*, el concepto hitleriano de *das Volk*), Adorno sostenía que el individuo moderno estaba aislado en su existencia monádica, tal como habían sostenido teóricos burgueses como Husserl. [Buck-Morss, ídem: 130]

Los pares de conceptos individuo-sociedad, racionalidad-irracionalidad, instrumentalidad - libertad, naturaleza-historia, mito-razón, siempre aparecen en sus análisis yuxtapuestos en una tensión nunca resuelta y en continua transformación. El significado se declina por el contexto histórico y por las particulares condiciones de los fenómenos que dicho concepto describe. El procedimiento implica acoger ambos conceptos como estructuras “*problemáticas sin definir en su contradicción*”, “*elaborar esos dos elementos, especificarlos y confrontarlos entre sí, y sólo cuando esa antítesis llegue a ser explícita habrá oportunidad de que se pueda lograr la*

*deconstrucción*” [Adorno, 1991: 126] de los mismos. La deconstrucción al interior implicaba hacer patentes los dos niveles opuestos de significación de cada uno de los conceptos -su carácter doble- por un lado como positivo y negativo y por otro como estático y dinámico. El par individuo-sociedad ya utilizado como ejemplo es claro al respecto. El significado de individuo sólo podía liberarse en el análisis concreto de una realidad y dependiendo de las características circunstanciales y materiales del fenómeno analizado. Si se presentaba con una connotación negativa cuando Adorno analizaba el proceso del individualismo burgués, aparecía como positivo cuando de denunciar los colectivismos totalitarios del siglo XX se trataba. Al mismo tiempo su relación dialéctica y dinámica con la sociedad era enfatizada cuando Adorno criticaba las teorías que presentaban al individuo como una mónada, pero era dejada de lado cuando éste juzgaba que el sujeto estaba perdiendo consistencia en los análisis que priorizaban la totalidad. La desintegración del significado estable de los conceptos posibilitó que en la teoría de Adorno aparecieran lo que Susan Buck-Morss llamó *conceptos críticos* [1981: 124].

Estos conceptos críticos, negativos, cumplen la función de desenmascarar las interpretaciones naturales y espontáneas que priorizan lo existente como “dado” sin más, y por lo tanto se lo asuma como justificado. La idea consiste en poner en crisis dichas interpretaciones y llegar a la dimensión histórica de la producción de la realidad que de esta manera pierde “*el aura mítica de su legitimidad*” [ídem: 125]. Estos conceptos son herramientas cognitivas que liberan el significado inmanente de los fenómenos sociohistóricos individuales y permite desmitificarlos y arrancarles el poder que ejercen sobre la conciencia y la praxis. Conceptos como “segunda naturaleza”, “fetiche”, “reificación”, “encantamiento”, “destino”, “mito”, “fantasmagoría” si bien representan a la realidad, al mismo tiempo la acusan de la contradicción que la caracteriza y atraviesa. Además de la consideración de todos los conceptos como no invariantes, esta técnica cognitiva se completaba con la ordenación de los mismos según una estructura lógica diferente, “*la de la constelación*” [Adorno, 1991: 121] que ya había desarrollado Adorno, siguiendo a Benjamin, como ya vimos, en su discurso de 1931. Los conceptos surgían a partir de una facticidad histórica concreta y adquirían diferentes estructuraciones según esa realidad particular; no pudiendo considerarse inmutable el sentido de los mismos ni su articulación. Y los mismos ensayos de Adorno pueden explicarse y así comprenderse sin tanta frustración, como particulares ordenaciones de conceptos que adquieren su significado según la ocasional

constelación de cada escrito, no siendo prudente extender indiscriminadamente las conclusiones de unos hacia otros. Dependiendo de la situación a la cual eran referidos, Adorno enfatizaba o priorizaba una significación por sobre otra o las yuxtaponía para revelar la verdad de una realidad que así se seguía asumiendo como no siempre igual a sí misma. Si bien escrita también por Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* es una puesta en obra concreta del método adorniano:

En el libro, los momentos de la historia dinámica y del mito estático se yuxtaponían para otorgarle significado crítico al presente: la razón era criticada en tanto “mito”, mientras el progreso técnico era visto como el retorno de lo “siempre idéntico” (*Immergleiche*) por la violencia infligida a la “primera naturaleza” material; se exponía la historia mas reciente (cultura de masas y antisemitismo) como barbarie arcaica, y lo arcaico, el poema épico de la *Odisea*, era leído como expresión de lo más moderno: Odiseo, el “prototipo del individuo burgués”. Existía un uso constante de pares de conceptos antitéticos (magia-ciencia, iluminismo-mito, moralidad-barbarie, progresión-regresión) que convergían en constelaciones desmitificadoras tanto de los conceptos como de las realidades que éstos intentaban definir. [Buck-Morss: 132]

Se puede concluir, por lo tanto, que la propuesta teórica de Adorno, que si bien en este trabajo sólo es a grandes rasgos presentada, da cuentas de una filosofía que exigida por el contexto de crisis y escepticismo, propio de las primeras décadas del siglo XX, logró articularse con rigor y profundidad. Y demuestra que, lejos de instalarse en el desencanto por la imposibilidad de seguir utilizando categorías que ya no se presentaban adecuadas para un contexto drásticamente cambiado y partiendo desde las premisas de la Teoría Crítica, pudo desplegarse hacia distintas zonas de pensamiento, innovándose tanto conceptual como metodológicamente.

La fecundidad de la dialéctica negativa como la productividad del uso de los conceptos cognitivos críticos como herramienta de análisis, que exigen pero también son causa tanto de rigor como de creatividad, si bien manifiestan su eficacia primariamente en las indagaciones filosóficas, permiten, también hoy, iluminar abordajes propios de otras disciplinas o campos de estudio, pertenezcan éstos ya al área de las ciencias o de las otras humanidades o de las artes. Al mismo tiempo enfatizan la necesidad de investigaciones ancladas en su presente histórico-social y que articulen conceptos teóricos con datos empíricos provenientes de las distintas prácticas en juego. En un sistema académico-científico cada vez más complejo y sofisticado, el recurso a herramientas que puedan moverse transversalmente en las distintas

áreas y disciplinas, no sólo debe resultar aceptado sino principalmente alentado, a fin de contrarrestar aquellos modos de atomismo y fragmentación que no colaboran en un proceso que, desde muchos sectores, se tiende a que cumpla con las expectativas que promete.

## Capítulo IV - Walter Benjamin y la crítica de arte

IV. I. Caracterización de Walter Benjamin cuya “mirada mortalmente triste transmitía inagotable calor y esperanza a la vida enfriada”<sup>9</sup>.

*“Pero no deben pensar que uno se pasea por esta Pompeya muerta como por un museo de antigüedades”.*

(W. Benjamin)

Walter Benjamin escribió varios textos para ser leídos en una emisión radial para jóvenes y uno de ellos estuvo dedicado a la caída de Pompeya y a la erupción del volcán Vesubio. Esta conferencia se inicia relatando las impresiones del propio Benjamin en su visita a las ruinas de Pompeya con sus amigos de Capri y Nápoles en 1924, para después pasar a comentar y citar partes de las dos cartas que Plinio el joven, testigo de la erupción en el año 79 d.c., le envió al historiador romano Tácito. El breve texto nos habla de la destrucción y de la catástrofe de una noche, *“no una noche sin luna o una noche oscurecida por las nubes, sino la noche de una recámara sin ventanas”* [Plinio el joven citado por Benjamin, 2014:26], que invadió la vida de aquellos hombres que no sólo nunca sospecharon el origen de la desgracia, sino que tampoco nunca hubieran podido imaginar que hasta sus mínimos movimientos iban a quedar inscriptos entre unas cenizas que se encargarían de preservar sus costumbres y sus últimas preocupaciones. Benjamin sostiene que *“a los sedimentos de ceniza les agradecemos algo que no ocurrió nunca más en la tierra: la reproducción nítida y realista de personas que vivieron hace dos mil años”* ya que *“la ceniza se amoldó a cada pliegue de la ropa, cada curva de las orejas y se metió entre los dedos, los pelos y los labios de la gente”* [Benjamin, ídem: 25]. Así como muchos de los ciudadanos perecieron por ir a buscar sus pertenencias o cayeron por el peso de las mismas sobre sus espaldas al querer salvarlas, creyendo, ilusamente, que aún les quedaba tiempo y resto de vida, otros, como Plinio pensaron estar viviendo su hora final. Éste escribió:

---

9 Th. Adorno, Miscelánea I, Akal, Madrid, 2010, p. 162.

En lo que a mí respecta puedo decir que durante semejante peligro no emití ni una queja ni una palabra que pudiera dar la impresión de debilidad. Me imaginé que ahora debía morir con todos los otros y que todos los otros debían morir conmigo. Eso fue un gran consuelo, aunque desgarrador. [Plinio el joven, citado por Benjamin, ídem: 26]

Difícil resulta no relacionar estas palabras de Plinio con la propia actitud que siempre caracterizó a Benjamin a lo largo de una vida que no sólo no le ahorró situaciones límites, sino tampoco un destino con un final desgarrador. Pero todavía a fines de la década del veinte, cuando Benjamin recién comenzaba con las transmisiones radiales, sólo parte de lo que vendría podía ser vislumbrado. En el texto Benjamin llama principalmente la atención sobre el cambio que se experimentó, en relación al significado de la erupción del Vesubio, una vez que en el 1800 comenzaron las excavaciones arqueológicas en Pompeya que sacaron a la luz los comercios, las fondas, los teatros, las escuelas de lucha, los templos, las inscripciones y los cuerpos de hombres, mujeres y niños, “*pues así como para la gente de aquel entonces [la erupción del volcán] representó la destrucción de una ciudad floreciente, ahora constituyó su preservación. Una preservación que alcanza hasta lo más pequeño y particular*” [ídem: 27]. Dos motivos, presentes en la afirmación anterior, recorren transversalmente la obra de Benjamin y definen sus gustos y sensibilidad; por un lado, una mirada positiva sobre el fenómeno de la destrucción y por otro, el especial afecto hacia todo lo pequeño, lo aparentemente insignificante y particular. Motivos que si bien poseen determinaciones propias, encuentran una más profunda expresión cuando se los considera en su relación mutua.

En el trabajo sobre el uso benjaminiano de los conceptos construcción y destrucción, Dag T. Andersson sostiene que un epígrafe casi obvio en una discusión sobre el tema se encuentra en el legajo N de la *Obra de los Pasajes* [Andersson, 2014: 361]. Allí, Benjamin contrapone la mirada del historicismo con aquella propia del historiador materialista. Si el primero se pasea por las continuidades y por el aspecto unitario del proceso, convalidando el mismo como la antesala imprescindible del presente, el segundo lee una historia que, empapada de abusos de poder y opresión, merece ser demolida. Esta destrucción será una condición para que, del corazón de la historia, surja una experiencia que posibilite la superación de la misma. La tarea consiste en “*hacer estallar*” y “*destruir la representación del tiempo continuo para hacer perceptible la dimensión salvadora de la historia*” [ídem],



que sólo podrá aparecer a partir de una forma de experiencia histórica que sea expresión de su doble carácter; ya que *“si bien esta es una progresión de padecimiento y dominio, contiene también lugares donde pueden encontrarse huellas ocultas de salvación, redención y liberación”* [Andersson, ídem: 362]. El potencial momento constructivo sólo aparecerá una vez que la etapa destructiva haya dinamitado aquello que merece serlo y comience su labor a partir de la revalorización de los restos fragmentados y de las partes dispersas resultantes. Y así como los arqueólogos trabajaron sobre los restos de Pompeya, rescatando la vida desde sus ruinas y escombros, también el visitante, a partir de los pequeños detalles de los cuerpos, de *“cada pliegue de la ropa, cada curva de las orejas”*, podrá tener una experiencia histórica genuina de la vida de los pompeyanos.

Andersson, siguiendo a Susan Handelman, sugiere que Benjamin abrevó de la teología judía los motivos principales que articulan la relación que establece entre la destrucción y la construcción, y en especial en la tradición del místico judío del siglo XVI, Isaac Luria, quien tuvo como vocación de su vida acercar la complejidad del método de la cábala a todas las almas, aún las más sencillas. Una de las enseñanzas de Isaac Luria gira en torno a la rotura de los recipientes o receptáculos que sucedió a la creación del mundo. Explica S. Handelman:

La idea luriánica de que la creación ocurrió a través de un acto primordial de “retirada o autocontracción” de Dios tenía como corolario la doctrina llamada “Rotura de los recipientes”. En el proceso de creación, las fuerzas divinas “destrozaron” sus “recipientes” contenedores; los fragmentos de esos recipientes “cayeron” y se quedaron enterrados en los mundos materiales inferiores. La tarea de la humanidad es reparar esos recipientes y así dar lugar a la redención del propio cosmos. Scholem sostenía que la Cábala Luriánica fue una reacción histórica a la catástrofe de la expulsión de los judíos de España en 1492. En otras palabras, la Cábala Luriánica misma se convirtió en un modo de explicar y redimir la catástrofe histórica a través de un mito de catástrofe cósmica en el centro de la creación. [cit. en Andersson, ídem: 369-370]

Recolectar los vestigios dispersos de un mundo, una civilización, una idea o una tradición ya muertos y desmembrados es la condición de posibilidad de su rescate y salvación. Y es desde esta perspectiva que no sólo Benjamin miró las ruinas de Pompeya y la destrucción del aura llevada a cabo por la fotografía y el cine, sino también el fenómeno del Barroco que construyó a partir de los escombros de la época clásica, como así también el método de configuración de las alegorías y las imágenes dialécticas. Parecería que en lo fragmentado y en las partes individuales existe un significado salvador que no puede encontrarse en lo entero y realizado.

Desde esta óptica podría también entenderse aquella cualidad de Benjamin que rescatara Adorno, y que él también poseía, de sostenerse en la creencia que *“la verdad no es idéntica con lo universal, sino que sólo lo histórico da la estructura de lo absoluto”* [Adorno, 2002: 238] al punto de que es posible afirmar que *“lo eterno, en todo caso, es más un volante de un vestido, que una idea”* [Benjamin, 2005: 465]. Es en lo material, temporal y accidental, en sus rarezas concretas y movimientos o vuelos particulares, donde el pensador puede encontrar la verdad oculta que aguarda ser desentrañada. Según Adorno, Benjamin poseía la *“energía de una descomposición atómica intelectual”* [ídem: 236] que lo atravesaba, llevando esa mirada lapidaria a aquellas ideas, manifestaciones culturales y artísticas que se erguían al amparo de falsas creencias de unidad, universalidad, totalidad o coherencia. Pero el después del estallido atómico no se presentaba como un mundo de devastación y desolación, sino por el contrario, como un espacio donde, de a poco, su mirada habilitaba un nuevo calor y una renovada esperanza sobre la superficie. No resulta llamativo, por lo tanto, que entre las muchas cosas que a Benjamin le gustaba coleccionar y apreciaba -juguetes para niños, libros, cajas y artesanías- se encontraban esas pequeñas esferas de vidrio con paisajes o pequeñas figuras dentro, a las cuales sólo les cae la nieve y cobran su belleza, cuando se las agita o sufren *“mortificación”* [Benjamin, 2010a : 400] entre las manos.

De ahí también sus comentarios, absolutamente originales y sólo en apariencia prosaicos, en el diario que redactó a raíz de su estancia en Moscú en el invierno de 1927. Lleno de detalles, anécdotas y descripciones, nos muestra su fascinación por las bolas de colores y otros adornos navideños, por los puestos callejeros de venta de flores y pájaros de papel, por las imágenes de santos, las telas e hilos, las coloridas delicias de las pastelerías, las cúpulas de las iglesias, el rojo del Kremlin y la sensación del frío y la nieve. Todos objetos particulares a los cuales Benjamin dedicó una concentrada mirada, no sólo en cuanto lo atraían y cautivaban en su materialidad, sino también porque -como remanentes- hablaban de la transición de un mundo que desaparecía para dar lugar al nuevo proyecto soviético que había ido a conocer de primera mano. A su amiga escultora, Jula Radt le escribió desde Moscú:

No te creas que informar es fácil aquí. Tendré que poner mucha atención a lo que veo y escucho si quiero que tome forma. En el estado actual de las cosas, el presente -a pesar de lo efímero- es de un valor extraordinario. Todo se está construyendo o reconstruyendo y todo el tiempo surgen preguntas muy serias. [Benjamin, 2011: 2015]

Así, la mirada de Benjamin nunca dejó de posarse reflexivamente sobre las cosas y manifestaciones que se le presentaron en la cotidianeidad de su realidad histórica concreta. Focalizándolas, siempre, en sus detalles y pequeños fragmentos dispersos en el trajín del presente que transcurre. Y de la misma manera que la vida de Pompeya volvió a surgir de las cenizas de su destrucción, a aquellas realidades que pertenecieron a otros tiempos y lugares, a las cuales conoció por medio de relatos, narraciones o libros, Benjamin las abordó y las actualizó como si estuvieran volviendo a suceder. Aquí y nuevamente.

#### IV. II. Crisis y Crítica

En el capítulo titulado *Krise und Kritik* de su libro *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: the story of a friendship*, Erdmut Wizisla reconstruye los distintos momentos y características del proyecto de periódico que Benjamin, Brecht, Bernard von Brentano y Herbert Ihering, con la ayuda de Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Alfred Kurella y Georg Lukács, planeaban publicar en la editorial Rowohlt de Berlín. Y así como Benjamin afirmó que muchas veces en los proyectos de obras se pueden apreciar mejor sus formas que en sus realizaciones acabadas, Wizisla afirma, en la misma línea, que aunque parezca paradójico

the evidence of the unrealized plan conveys more information about the aesthetic and political convictions of left-wing artists and intellectuals than many a document that did achieve publication. [2009: 66]

Wizisla, actual director del Bertolt-Brecht-Archiv y del Walter-Benjamin-Archiv de Berlín, aprovecha el acceso directo a los escritos de ambos, a sus cartas personales y distintas publicaciones, para detallar cuidadosamente el surgimiento, desarrollo y ocaso del plan de la revista. Contextúa el nacimiento de la idea -que no puede atribuirse a uno solo de los pensadores involucrados, sino que afirma que fueron varios hilos los que confluyeron para que naciera el proyecto- en plena crisis alemana donde el resultado de las elecciones de septiembre de 1930 es una muestra clara del color que iban cobrando los acontecimientos. El Nacional Socialismo pasó de obtener menos de un millón de votos en mayo de 1928, a lograr cerca de seis millones y medio en 1930 [Wizisla, ídem: 67]. Pero, según Wizisla, el peligro del advenimiento de una dictadura nazi era sólo la expresión extrema de una situación que se percibía, desde todos los ámbitos, como crítica y que pocos fueron los términos usados de una manera tan recurrente esos años como “crisis”. Dice al respecto:

The political, economic and cultural tension of the situation gave every reason for this. The world economic crisis had reached its high point in Europe in Summer 1930; in Germany, the number of unemployed had risen within that year from barely two million to over four million. In the Spring, however, the Hermann Müller coalition government had fallen and the Reichstag had been dissolved; there were strikes, demonstrations, street-fighting, and a succession of emergency measures was announced. A decree against radicals enacted in January 1930 ensured that state employees deemed unreliable could not

become civil servants. There was public talk of a wave of fascist indoctrination. Intellectuals and artists were affected by the crisis, and not only because of the high rate of academic unemployment. Theatrical performances were often prohibited and press censorship was intensified. The use of the word 'crisis' was characteristic of political debate. The ideologues of the growing National Socialist movement also made use of it when they saw the effects of a 'cultural crisis', which, 'properly considered, was in its nature a crisis of society'. [idem: 67]

En este contexto, se esperaba que la revista ayudara a la mutua comunicación de pensadores afines y que éstos mejoraran su influencia pública. En la correspondencia entre Ernst Rowohlt y von Brentano y en las cartas que Benjamin le escribe a Scholem durante esos años, como así también en las minutas de las reuniones que se establecieron en aras a la concreción del proyecto, pueden seguirse los detalles y las discusiones que giraron en torno al tema. La revista debía tener el formato de los diarios personales que se usaban en la época (Tage-Buch), unas 32 páginas (después se habló de unas 64) en letra tipográfica simple y no pretenciosa, debía girar sobre temas literarios e incluir, eventualmente, reseñas de unas pocas obras de teatro y films. De bajo presupuesto, implicaría una distribución como de panfleto [cfr. Wizisla: 68] y también suscripciones. Desde el punto de vista ideológico se determinó que sólo se aceptarían contribuciones de autores con tendencia de izquierda, único requisito que finalmente no sólo resultó insuficiente, sino que por su misma vaguedad, parecería, terminó siendo la causa del fracaso del emprendimiento al hacerse evidente las diferencias internas en los meses subsiguientes. El 10 de febrero de 1931 Rowohlt le mandó a Brentano el contrato que tenía en cuenta las decisiones acordadas durante varias reuniones, entre ellas el título definitivo de la revista. Wizisla aclara que el capítulo de su libro titulado *Krise und Kritik* toma en cuenta este contrato si bien

other titles were considered, but this seems to be the result of an agreement. The participants in the discussion were aware of the difference in meaning between the concepts *Krise* and *Krisis*. The latter, Greek version of the term, going back to Plato, was associated with its use in theology and philosophy – for example by Augustine, Rousseau, Schelling, Hegel, Feuerbach, Marx and Nietzsche, while the use of the more popular form of *Krise* could be expected to be more effective in the context of day-to-day politics. [ídem: 71]

Entre los tópicos sobre los que debía versar la revista figuran el de crisis, la crítica, el método y el rol de los intelectuales. Wizisla comenta el reporte, hecho por Max Rychner, de la conversación entablada por Benjamin y Bloch en otoño de 1931. Ante el asombro expresado por Bloch por la rápida caída de la moral alemana en todos los aspectos de la vida, incluido el político, Benjamin le respondió que no había de qué asombrarse ya que la crisis económica inevitablemente debía producir manifestaciones de crisis en la superestructura y Wizisla agrega

The ‘crisis’ in social life, with all its manifestations, was one of the motives for the founding of the journal, but also, as is to be gathered from a programmatic note, its object: ‘The journal’s field of activity is the present crisis in all areas of ideology, and it is the task of the journal to register this crisis or to bring it about, and this by means of criticism.’[idem: 76]

Los promotores de la revista intentaban inscribirse en la tradición conceptual en la cual la “crisis” se asociaba a funciones cognitivas como la decisión, la distinción, el juicio y la orientación. Y la idea no consistía sólo en analizar la crisis sino también en producirla, en el sentido que el término “Krise” no se entendía sólo como el fin de algo sino también como la posibilidad de acelerar su proceso, tal como se utiliza “Krisis” para describir el climax en el proceso de una enfermedad el cual es seguido, o bien por la recuperación, o bien por la muerte [Wizisla, ídem:77]. La disolución fue concebida como una condición necesaria para una teoría con base en la praxis que trabajara en favor del surgimiento de una nueva actitud filosófica que substituyera la falsa conciencia reinante en la época. Brecht propuso en una de las reuniones que el primer número de la revista tuviera un artículo cuyo título “Bienvenida la Crisis” [Die Begrüssung der Krise] marcara el tono de estas ideas y reflexiones.

Tanto Brecht como Benjamin, antes del proyecto de la revista, habían profundizado independientemente en el contenido y la función de la crítica. Ambos coincidían en el deterioro de la crítica de la época, alejada de programas estratégicos, carente de ideas rectoras centrales y de estándares objetivos que la fundamentaran. Brecht, por su parte, como escritor de reseñas en Augsburg, espectador y por ser él mismo, en cuanto dramaturgo, objeto (y víctima) de crítica, se interesó especialmente en la crítica teatral y en la formulación de principios críticos. Estos surgieron como reacción a la crítica dramática imperante, basada principalmente en los gustos personales y a veces arbitrarios de los críticos individuales, y se organizaron como una “*crítica de la crítica*” [Wizisla: 77]. Brecht también sostuvo que una

auténtica crítica no debía surgir en el aislamiento ni versar sólo sobre la alta literatura, sino que debía estar atenta a las obras contemporáneas y reflexionar sobre sus propias bases sociales y filosóficas, al mismo tiempo que afirmaba la viabilidad y necesidad de una evaluación sistemática de toda actividad crítica [ídem: 79]. En este sentido se entiende el acercamiento que Hans-Joachim Dahms establece entre la postura de Brecht, que reclamaba un abordaje científico y demostraba un interés por lo experimental introduciendo cierto empirismo en sus críticas, con el positivismo lógico de Reichenbach, Neurath, Carnap, Schlick y Dubislav [Wizisla: 80]. Bloch, bastante más escéptico frente al Círculo de Viena, ante la pregunta que Brecht formulara en la sesión del 26 de noviembre de 1930: “¿Cómo podemos pensar realmente de manera científica?” habría contestado lacónicamente: “los científicos piensan de distinta manera en las distintas ciencias” [en Wizisla, ídem: 81].

A pesar de contar con tópicos y nombres concretos para varios números y con la posibilidad de sostenerse con un contenido consistente, la pregunta que se hace Wizisla es porqué nunca la revista pasó su etapa de mero plan. Y aunque se han dado explicaciones de todo tipo, como las dificultades financieras, la posición legal inestable de la editorial de Rowohlt, la falta de experiencia práctica de Benjamin y Brecht o la resistencia y los obstáculos que interpuso el diario de *Frankfurter Zeitung* [Wizisla, ídem: 89], lo decisivo que condujo al abandono del proyecto parece haber sido la dificultad de que espíritus independientes y creativos puedan navegar lejos y armónicamente bajo una vela común [ídem]. Desde un principio, la idea había consistido en lograr un equipo de trabajo, el cual compartiera la manera de tratar los asuntos y que asumiera que el desafío no era lograr la comunicación de posiciones individuales, sino que el beneficio estaría en cooperar sobre principios comunes. Lamentablemente, el colectivo al que el grupo aspiraba no pasó nunca de ser un castillo en el aire y según Wizisla parecería que los participantes nunca tomaron conciencia del significado político del complejo campo de fuerzas en el cual estaban operando. Ya que las dificultades a las que se enfrentaron y que finalmente fueron determinantes en el derrumbe del proyecto, no eran de índole financiera, ni obstáculos editoriales o legales, sino más bien tensiones personales al interior del grupo que manifestaban divergencias políticas y estéticas importantes. Ya que si bien todos los del grupo acordaban que la cultura y la sociedad estaban determinadas por la lucha de clases y que el materialismo dialéctico era el único modo de confrontar los hechos a través de un

“pensamiento intervencionista” [Wizisla, ídem: 91], cada uno tenía un modo particular de interpretar cómo este pensamiento debía operar y cuál era el rol de los intelectuales.

Desde el momento en que se comenzó a proyectar concretamente el primer número se hicieron evidentes las diferencias y fue Benjamin quien manifestó más descontento. En este sentido Wizisla sostiene la importancia de la conservación de estas discusiones ya que dan cuenta de la complejidad y las distintas versiones de la izquierda que estaban en juego. El siglo XX es el escenario de un número interesante de discusiones acerca de las relaciones entre el arte y la política y el mismo proyecto de *Krise und Kritik* fue atravesado de principio a fin por este contexto. Y aunque nos centremos sólo en aquellas disputas que tuvieron a los pensadores de izquierda como protagonistas, nos encontramos con varias controversias que claramente conforman lo que Oscar Nudler llamó un campo controversial. Nudler considera que las controversias son "eventos que están en el núcleo mismo del desarrollo del pensamiento y el conocimiento" [Nudler, 2009:11] y que lejos de formularse en sectores independientes y autónomos, se constituyen en estructuras más amplias que conforman diferentes y variados "espacios controversiales" [ídem: 12]. Así, las discusiones al interior del proyecto de *Krise und Kritik* acerca del modo en que el compromiso político de sus redactores debía tomar forma, puede articularse, por un lado con la controversia generada, pocos años más tarde, a partir de las discusiones entre André Bretón y León Trotsky a la hora de la redacción del manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, publicado con las firmas de Diego Rivera y André Bretón en la revista *Partisan Review* en 1938, y por otro con la controversia de los años '60 entre György Lukács y Theodor Adorno en relación a cuán importantes son las innovaciones técnicas y las cuestiones estrictamente estéticas y en última instancia qué valor tiene la autonomía artística. Todos temas que también ya están presentes y son motivos que dificultaron el consenso al interior de *Krise un Kritik*.

El manifiesto de Trotsky y Bretón, surge en el contexto en que las críticas al Partido Comunista, tanto francés como soviético, y el rechazo al autoritarismo de los teóricos de la *Asociación Rusa de los Escritores Proletarios* conformaban el nuevo "common ground" [Nudler, 2009:43] del marxismo disidente. Pero aún seguía en discusión cuánta debía ser la libertad para un arte que verdaderamente no quisiera caer en una fetichización de sí mismo y en las superficialidades del *art pour l' art*. También entre Lukács y Adorno persiste un núcleo de convergencias y presupuestos comunes [Vedda, 1997: 611] en cuanto pertenecieron a aquella generación de marxistas occidentales que vivieron el fin del sueño de la revolución en



la Europa toda, primero por la victoria del fascismo y luego por la del capitalismo. Ambos emprendieron la revisión de la ortodoxia marxista, recuperando la conexión con la filosofía y pusieron en foco cuestiones en relación a la cultura y al arte. Los problemas culturales pasaron a constituirse en elementos centrales del análisis de las estructuras de poder del capitalismo y de luchas por la emancipación. Su propuesta consiste en reflexionar sobre las relaciones entre el arte y la transformación social. Sin embargo, este acuerdo o *common ground* [Nudler, 2009:41] no inhabilita el surgimiento de diferencias en torno al llamado realismo estético y sobre el papel que la forma o la técnica artística deben tener en el proceso del cambio social. La estética contenidista de Lukács le exige hablar de una responsabilidad política en el arte que renuncia a postular una libertad sin restricciones, distanciándose abiertamente de la defensa de la autonomía y la primacía formal que sostuvo Adorno en su teoría estética.

Volviendo a *Krise und Kritik*, Benjamin se opuso a las propuestas de incorporar en el primer número aquellos artículos donde se evidenciaba un marcado aprecio -que él no compartía- por la línea política del Partido Comunista Alemán: el artículo del marxista ruso Georgi Plekhanov, el de Brentano titulado “*El asalto general*” y uno de Alfred Kurella sobre el *Congreso Internacional de Escritores Proletarios y Revolucionarios* que se había llevado a cabo en la ciudad de Kharkov y de donde había surgido la tesis según la cual los intelectuales debían volverse “*parte del ejército de la lucha proletaria*” [Wizisla, ídem: 92]. La intención de Kurella de transformar la revista en un órgano dogmático del partido, donde las heterogeneidades quedaran desdibujadas por claras directrices ideológicas, si bien nunca se materializó, sí provocó la liquidación del proyecto. Otro punto fuerte de discusión giró alrededor de cuestiones relacionadas con el progreso de las técnicas artísticas. Benjamin y Brecht se negaron a afirmar que la calidad de una obra de arte dependiera de su contenido, valorando, más bien, las nuevas formas estéticas, que independientemente de su contenido, marcaban y adelantaban el desarrollo de la sociedad en general [ídem: 94]. Así como Adorno, años después disputaría con Lukács, ya en este momento lo hicieron Brecht y Benjamin contra Kurella que compartía sus principios con Lukács. El “*elemento técnico*” [Wizisla:95] que incluían los primeros y que los acercó a los principios de Walter Gropius y la Bauhaus y que implicaba juzgar al arte en términos de construcción técnica y de producción estética, era visto por los partidarios del movimiento proletario revolucionario como un mero juego estético burgués:

The latter demanded of art that it should directly serve the proletarian struggle for liberation, while the former believed experiments in art, which made the destruction of closed reality and the testing of new, open forms into aesthetically and thus socially effective principles, to be indispensable. [Wizisla: 97]

Esto no significaba que Benjamin y Brecht, ni tampoco Bloch -quien compartía sus criterios- quisieran excluir la efectividad política del arte. Sólo consideraban que ésta era la consecuencia de la síntesis entre la dimensión técnica-constructiva y la dimensión social de la obra de arte, lograda por la articulación entre sus altos estándares artísticos con los fines políticos y prácticos. Pocos años más tarde Benjamin resumiría en su conferencia *El autor como productor*: “pretendo mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo puede ser correcta en lo político si lo es también [en] lo literario” [Benjamin, 2010c: 298].

Aún habiendo fracasado el proyecto de *Krise und Kritik*, y no habiendo visto la luz ni uno solo de sus números, los debates que se plantearon en su breve historia, fueron el anticipo de aquellos que surgirían -con más fuerza- en los años de exilio de la mayoría de sus promotores y de otros intelectuales de izquierda. Por otro lado, de aquellas muchas revistas que sí aparecieron en el 1931, ninguna cumplió un programa comparable a sus ambiciones, y a juicio de Wizisla

for a short moment in history, *Krise und Kritik* seems to have laid down conditions under which a journal project could have been realized. The intention of artists and scientists to intervene with their own work in the issues of the day, without at the same time losing their standards or their competence to make judgements, remained unfulfilled. Its failure does not, however, prove that the ambitions of *Krise und Kritik* were illusory. [ídem: 97]

Pero más allá de la importancia del testimonio del plan de la revista para una historia de la República de Weimar de la cual, como “*el mejor y el peor de los tiempos*” [Cohen, 2011: 141], fue Benjamin “*un hijo pródigo*” [ídem: 144], o más allá de su importancia para la profundización del pensamiento de izquierda de la época, según Wizisla, el análisis detallado del proyecto ayuda a evitar muchos preconceptos en la interpretación de la continuidad o no continuidad en la obra de Benjamin. Ya que en este período concreto, si bien el nuevo compromiso de Benjamin con la política marxista era evidente y su decisión de intervenir en la batalla del día a día era un hecho, de ninguna manera había olvidado sus tempranos motivos

metafísicos [Wizisla, ídem: 66]. Los puntos de vista y fundamentos que esgrime en las reuniones de *Krise und Kritik* siguen sosteniéndose desde la filosofía y desde aquellos filósofos, que como Platón, Kant y los románticos, lo habían inspirado en sus primeros escritos. De esta continuidad, y de esos escritos, tratarán las siguientes páginas.

#### IV. III. Sobre el concepto de crítica de arte.

*“Lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo”.*

(W. Benjamin)

Que Benjamin tenía el don y la capacidad de otorgar a las cosas más anodinas e intrascendentes una interpretación que las jerarquizaba exponencialmente, queda demostrado una vez más en la anécdota que refiere Peter Szondi según la cual Benjamin habría tomado la idea básica para su libro sobre el teatro barroco alemán mirando una obra de marionetas en donde el rey tenía un sombrero que se posaba torcidamente sobre su cabeza [Szondi, 1978: 503]. Evidentemente, para Benjamin este pequeño detalle escénico, en apariencia contingente y circunstancial, podía ser leído como una clara manifestación de las problemáticas de poder y soberanía que rodeaban a la monarquía y a la cultura en crisis del siglo XVII. La anécdota también permite entrever cómo en Benjamin operaba el proceso crítico. Su abordaje de las obras de arte o manifestaciones sociales o de la cultura es descrito por Andersson como una *“intervención crítico-destructiva”* que *“arranca a las cosas de su (falso) contexto”* [2014: 371] posibilitando nuevas configuraciones que develan la verdad que está tras esa organización engañosa. Así, la verdad última sobre el poder (o la impotencia) del soberano barroco, rodeado de signos de pompa y opulencia, es aprehendida a través de la destrucción de la eficacia de esos signos, sólo en apariencia consistentes, para dar lugar a un juicio más acertado a través de la puesta en foco de un detalle secundario. En el artículo publicado en el *Die Frankfurter Zeitung* del 20 de noviembre de 1931, titulado *El carácter destructivo* [1989: 159-161], Benjamin fundamenta el valor de esta crítica en su papel clave de *“hacer sitio”* y *“despejar”* [ídem: 159]. Si bien parecería que la destrucción proviene principalmente de un impulso de odio, para Benjamin, *“su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte”* [ídem]. Las reminiscencias de Nietzsche recorren el texto y están explicitadas en su afirmación de que esta imagen de la destrucción es *“apolínea”* y nos conduce al atisbo *“de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción”* [ídem]. La crítica en cuanto destructiva, es consciente de la historicidad y se caracteriza por una *“desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique)”* [ídem: 161]. Pero lo más

importante, más allá de todo, es que “*por lo menos por un instante, el espacio vacío*” [ídem: 160] no es ocupado por ninguna imagen definitiva y al no vislumbrarse nada que pueda perdurar se ven “*caminos por todas partes*” [ídem: 161]. Ya que este hacer escombros de todo lo que existe y mira, no surge de su pasión por lo escombros o ruinas mismas, sino “*por el camino que pasa a través de ellos*” [ídem]. Si bien en una carta que le escribe a Scholem en octubre antes de que salga la publicación, Benjamin le indica que su artículo sería un bosquejo de Gustav Glück<sup>10</sup>, director del departamento extranjero de una sociedad de créditos [Benjamin, 1994: 386], Andersson sostiene que el concepto de destrucción que Benjamin usa en *El carácter destructivo*, como así también en *Experiencia y pobreza*, “*está claramente influido por Brecht*” [2014: 397] y que “*la caracterización de éste que hace Benjamin en los estudios sobre Brecht se lee, en muchos pasajes, casi como complemento y exégesis del carácter destructivo*” [ídem]. Brecht sostenía al igual que Benjamin que era necesario borrar las huellas falsas de una falsa experiencia, era necesario volver a un punto cero, al umbral aquél donde no quedara ninguna imagen para darle lugar a las nuevas, que debían devenir ahora sí y finalmente, verdaderamente poéticas y objetivas.

La crítica destructiva de la obra de arte se contrapone a una crítica basada en una relación empática que “*es lo opuesto a la experiencia genuina*” [Andersson, ídem: 363] ya que la empatía, cae bajo el hechizo del *status quo* y cediendo al dominio del tiempo que transcurre, pierde su potencial liberador. La empatía solventa una idea de progreso que hace sepultar en el olvido a los oprimidos de la historia, al identificarse siempre con aquello que ha logrado permanecer. Años más tarde, en las anotaciones para las *Tesis sobre la historia*, Benjamin usaría como sinónimos los términos crítica y destrucción:

El elemento destructivo o crítico en la historiografía se hace patente cuando hace saltar la continuidad histórica. La historiografía auténtica no elige su objeto con ligereza. No lo toma, lo extrae haciéndolo saltar del curso histórico. Este elemento destructivo en la historiografía debe entenderse como una reacción a una constelación de peligros que amenaza tanto a lo transmitido en la tradición como a su receptor. La historiografía se enfrenta a esta

---

10 Agradezco al Dr. Naishtat los siguientes datos: “*Glück era de los pocos amigos de W. Benjamin (de origen austriaco), coleccionador de arte él también, que vino a parar a la Argentina, y organizó aquí un grupo de resistencia antinazi y antifascista durante los años de la guerra, siendo parte de ese otro exilio alemán durante la guerra del que se habla poco: el de los resistentes al nazismo. Benjamin, en la raras veces que menciona a la Argentina, lo hace precisamente a propósito de Glück, señalando que está al tanto de su instalación en Argentina*” (comunicación personal 25-02-16).

constelación de peligros; ante ella tiene que mostrar su presencia de ánimo.  
[Benjamin, traducción de Bolívar Echeverría, 2008, sin numerar]

Tanto en los trabajos tempranos sobre crítica de arte como en los tardíos sobre filosofía de la historia, la destrucción implicó para Benjamin el modo adecuado de posicionarse frente a una realidad cultural e histórica que debía ser interpelada y a la cual se le debía arrancar la prioridad o autoridad sobre cómo interpretar sus objetos y manifestaciones. Arrancarlos de su contexto en la medida en que ese *status quo*, en tanto “*constelación de peligros*”, impedía la experiencia de la verdad, que si bien se encontraba presente en la realidad experimentada, permanecía oculta entre las aseveraciones de la tradición, la herencia o el discurso de los vencedores. Desde esta perspectiva también debería entenderse la celebración que Benjamin hace tanto de la destrucción del aura de la obra de arte en la época de la reproductibilidad, como el interés que muestra por el debilitamiento de la configuración de la intriga en el teatro barroco alemán. Así como la crítica devela la verdad del monarca de la obra de títeres, cuando resiste al peligro de creer en su poder absoluto, al señalar la incongruencia de éste con una imagen que se lo presenta con el sombrero torcido, también el valor de permanencia de la obra de arte aurática, para sólo tomar un ejemplo de los ofrecidos por Benjamin, estalla frente al “*envilecimiento radical de sus materiales*” [Benjamin, 2003: 89] con el que opera el dadaísmo. De la misma manera el decurso causal de la historia que organiza los dramas de Calderón se fragmenta y libera en las creaciones alemanas más defectuosas, al no construir una narración continua ni ordenada hacia un final superador.

En *Calle de mano única* Benjamin, elaborando una lista de trece tesis sobre la técnica del crítico, enfatizó el aspecto negativo y de cierta violencia que está implicado en este proceso, al hablar del crítico como de un “*estratega en la batalla literaria*” y al afirmar que “*sólo aquél que puede destruir puede criticar*” [2014: 73]. Y así como despreciaba la empatía para con la obra y su contexto de surgimiento, tampoco juzgó con mejores ojos al “*entusiasmo artístico*” [ídem], que le es ajeno al crítico y quien, en cambio, debe polemizar con una obra “*con el mismo cariño con que un canibal sazona un bebé*” [ídem]. También está en la misma línea la idea de crítica como *mortificación* [Mortifikation] que aparece en el *Origen del drama barroco alemán* [Ursprung des deutschen Trauerspiels], que transforma a las obras en un ámbito nuevo, filosófico y relacionado con la verdad. Ya que la crítica de arte sólo deviene después de la “*desarticulación crítica*” [Benjamin, 1990: 175] que ejerce sobre ellas el

transcurso del tiempo y gracias al cual se ha producido “*un asentamiento del saber*” [ídem]; así la crítica es una “*mortificación de las obras*” [ídem] en el sentido que solamente ésta opera una vez que las obras “*están muertas*” [ídem], ya instaladas en un contexto y situación histórica a la cual tiene que arrancar su verdad. Dice Florencia Abadi en relación a estos conceptos:

La crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya perimido; no consiste, desde luego, en matar o destruir el arte, sino en concebir el conocimiento de la obra como histórico, penetrado por la fugacidad del objeto y, por lo tanto, por su muerte. La noción de ruina [Ruine] procede de aquella concepción de la forma artística según la cual ésta procesa contenidos históricos y los convierte en contenido de verdad filosófico. [2009: 130]

Es efectivamente en el *Prólogo epistemocrítico* del libro sobre el barroco donde queda manifiesta no sólo la relación entre la destrucción y la construcción en general, sino cómo ésta se orienta hacia una crítica que si bien mortifica, a la vez salva a la obra de arte. En este texto Benjamin le asignará a la crítica, que él muchas veces llama filosofía del arte [Benjamin, 1990: 20] la tarea de yuxtaponer, como lo hacen los majestuosos mosaicos, a través del método contemplativo, los elementos aislados y heterogéneos de los fragmentos del pensamiento que constituyen el saber sobre una determinada obra. Estos aprehenden el contenido de verdad “*mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico*” [ídem: 11]. La comparación entre la contemplación y el arte del mosaico posibilita, ya desde las primeras páginas, profundizar sobre varios tópicos predilectos de Benjamin: “*el despiece en caprichosas partículas*” [ídem: 10], la tensión entre lo microscópico y el todo, la estrecha relación entre verdad y belleza, el alcance trascendente tanto de la imagen sagrada como de la verdad y la superación de la intención por la “*percepción originaria*” [ídem: 19]. Para Benjamin, la contemplación, que es tanto teórica como estética, conceptual como sensible, tiene como objetos propios a la verdad pero también a la belleza, o más aún como afirma Benjamin siguiendo a Platón, la “*verdad en cuanto contenido de lo bello*” [ídem: 13]. El encuentro con la verdad no es al estilo de la intención cognoscitiva mediada por los conceptos, tampoco el desvelamiento que deja al desnudo al objeto, sino al modo del encuentro entre el amante y la amada que puede ser descripto siguiendo el contexto del *Banquete* según “*la escala del deseo erótico*” [ídem].

Como ya anticipamos más arriba, el prólogo retoma la teoría de las ideas platónicas articulándola con elementos de Kant en orden a formular una nueva concepción de lo que para él significaba una experiencia filosófica de la verdad. Benjamin sostuvo que a lo largo de la historia del arte y de la literatura, varias habían sido las propuestas para dar cuenta de las relaciones entre los conceptos abstractos, los estilos y los géneros y las obras de arte experimentadas concretamente; problemáticas que se fundamentan, en última instancia, en una concepción sobre las relaciones entre la belleza y la verdad. El problema de la clasificación de las obras o de su división en distintas especies fue objeto de controversia durante los siglos XIX y principios del XX y Benjamin reconstruyó en parte esta polémica y agregó sus propias ideas al respecto, inspirándose en la teoría de Platón atravesada por un tamiz kantiano. Benjamin distinguió el concepto kantiano de experiencia en tanto *conocimiento* [Erkenntnis], donde el sujeto constituía el mundo de acuerdo a sus estructuras conceptuales, de la *experiencia filosófica* [philosophischen Erfahrung] que posibilitaba una revelación de la verdad a través de la configuración<sup>11</sup> de ideas “*cuya estructura era objetiva, determinada por los propios fenómenos particulares, por las “afinidades electivas” de sus elementos, para usar el término de Goethe*” [Buck-Morss: 195]. Criticando los métodos inductivo y deductivo, “*los conceptos clasificatorios de la estética*” [Benjamin, ídem: 234] y “*el apego a la multiformidad*” [ídem: 236], polemizando contra J. Volkelt, K. Burdach, J. Burckhardt, Troeltsch, R. M. Meyer, B. Croce y H. Cohen, Benjamin propuso una teoría donde la crítica de arte, a partir de la inmanencia de la obra y de la experiencia y el desarrollo de su lenguaje formal, la interpretara penetrando en su verdad.

Haciendo una lectura muy particular de Platón, Benjamin sostuvo que a partir del retorno a los fenómenos, a sus detalles y fragmentos, son configuradas las ideas, únicas adecuadas para exponer la verdad oculta en la apariencia de una obra bella. La contemplación puede por un lado dirigirse a las ideas puras y también operar un “*retorno cada vez más profundo y fervoroso a los fenómenos*” [ídem: 28]. En ambos casos la verdad es inmediata y en esta primer parte Benjamin no se va a cansar de repetir la diferencia entre la verdad y el conocimiento: “*la tesis de que el objeto del conocimiento no coincide con la verdad no dejará nunca de aparecer como una de las más profundas intenciones de la filosofía en su*

---

11 Estas ideas fueron las que inspiraron la conferencia de Adorno *La actualidad de la filosofía* [Die Aktualität der Philosophie], anteriormente mencionada, donde se evidenció que la nueva interpretación filosófica sobre distintos fenómenos implicaba, en primer lugar, la destrucción de la configuración histórica donde tuvieron su aparición.



*forma original: la doctrina platónica de las ideas*” [ídem: 12]. El conocimiento implica una posesión, el haber del objeto en la conciencia, que queda marcado con la cualidad de cosa poseída, estando todo el proceso atravesado por la distinción conciencia - objeto. En cambio “*en la esencia de la verdad la unidad es una determinación absolutamente libre de mediaciones y directa*” [ídem: 12]. El núcleo de la argumentación parecería suponer aquél vínculo metafísico entre ideas y fenómenos que el mismo Platón había establecido en el *Fedón* con su concepto de participación (μετεξίσις de μετα-εχειν, tener parte, dar parte y que los medievales tradujeron por *participare*, pars- capere: tomar parte, dar parte). La idea, como presencia, participa de su perfección a los fenómenos y los fenómenos toman parte de la perfección de la idea: “*Si una cosa es bella, tengo en mí esta simple, sencilla y quizá ingenua convicción de que no la hace bella, otra cosa que la presencia o participación de la belleza en sí*” [Fedón: 100, d]. Si bien la contemplación directa puede dirigirse a las ideas o a los fenómenos, entre aquellas y éstos se sitúan los conceptos que posibilitan la mediación del conocimiento. Benjamin les atribuye el papel de mediadores, ya “*que permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas*” [Benjamin, ídem: 16]. En este momento Benjamin toma y hace suya aquella expresión atribuida a Platón y que desempeñará en su concepción de la crítica de arte un papel trascendental:

en esta división suya, los fenómenos quedan subordinados a los conceptos, que son los que llevan a cabo la descomposición de las cosas en sus elementos constitutivos. La diferenciación en conceptos quedará a salvo de cualquier sospecha de bizantinismo destructivo siempre que se proponga el rescate de los fenómenos en las ideas: el τα φαινόμενα σωζειν platónico. Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. [Benjamin, ídem]

Esta salvación o rescate [Rettung], que lleva a cabo la crítica, implica que los fenómenos no entran en las ideas íntegros, sino que “*se despojan de su falsa unidad a fin de participar, divididos, de la genuina unidad de la verdad*” [ídem]. De este modo, el crítico, partiendo de los contenidos fácticos, históricos, alcanza el contenido de verdad en ellos latente [Abadi, ídem: 118]. En “*Las afinidades electivas*” de Goethe [Goethes Wahlverwandtschaften], Benjamin había utilizado la metáfora de la hoguera y de las cenizas para describir cómo, a partir de estas últimas, el crítico puede reavivar el fuego, en cuanto los fenómenos, salvados, nos refieren a la verdad “*cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y*

*la liviana ceniza de lo vivido*” [2010a: 126]. De la misma manera, el Sócrates del *Fedón* había emprendido en su camino metafísico la llamada "segunda navegación" (δεύτερον πλοῦν, Fedón 99 d) -imagen náutica griega que se utilizaba para hablar del recurso al esfuerzo más arduo de emplear los remos cuando no había viento y era necesario bajar las velas- en busca de las verdaderas causas (Fedón 99 b). En el *Prologo Epistemocrítico* Benjamin parecería querer emparentar el esfuerzo del crítico con aquél que realizara Platón: a partir de "*las realidades visibles*", de los fenómenos, llegar a la idea en sí (Banquete, 211 b, Fedón, 100 c). Y en el caso concreto del desarrollo del libro, demostrar cómo, desde los dramas concretos o algunas de sus partes, a través de la salvación de sus contenidos fácticos, acceder a la idea de *Trauerspiel*.

Benjamin introduce varias imágenes para profundizar en la relación existente entre las realidades singulares, los fenómenos y las ideas. Por un lado va a decir que "*las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas*" [ídem: 16] y por otro que "*son las madres fáusticas*" [ídem: 17], "*lo mismo que a la madre se la ve a comenzar a vivir con todas sus fuerzas sólo cuando el círculo de sus hijos se cierra en torno a ella movido por el sentimiento de su proximidad, así también las ideas sólo cobran vida cuando los extremos se agrupan a su alrededor*" [ídem]. Ambas comparaciones intentan dar cuenta de una estrecha comunión y al mismo tiempo de una clara distinción. La perspectiva metafísica de Benjamin implica el esfuerzo por encontrar una fundamentación que no quede en las categorías tradicionales de la historia del arte (géneros, clases, estilos, reglas etc.) que parecerían sólo utilizarse en su desempeño puramente descriptivo y funcional. Las ideas son marca de origen, autenticidad, objeto de reconocimiento de los fenómenos y no su anulación o liquidación al estilo de un todo que los trasciende sacrificándolos. La idea reconoce, salva, redime a lo particular en su singularidad última. De ahí la presencia del arco de los extremos como manifestación del rescate y aceptación de las diferencias y excentricidades. No es casual, a partir de esto último, que estas ideas aparezcan, en Benjamin, como sustento del drama del siglo XVII, que como todo el arte barroco se caracterizó por su extravagancia, inusitada irregularidad, desequilibrio y exageración. Es el barroco el arte más adecuado para mostrar las cada vez más claras intuiciones de Benjamin acerca del papel redentor de una crítica filosófica que no descansa en las uniformidades sino que opera como una "*recolección*" de la "*dispersión*" [ídem: 182]. Al igual que los intentos de la madre de estandarizar los gustos, estilos y elecciones de sus hijos están condenados a un absoluto fracaso, una filosofía o crítica

de arte que no rescata la irregularidad de los fenómenos, las incontables posibilidades dentro de un arco de extremos en tensión, está condenada a la intrascendencia de la más superflua trivialidad. Así, considerar las obras de arte desde su idea, como lo hace Benjamin al pensar cada pieza barroca desde la idea de *Trauerspiel*, implica, una investigación que parte de la inmanencia de cada una de las obras en un “*análisis concienzudo de su concepto de forma, cuyo contenido metafísico no debe aparecer como algo que se encuentra simplemente en su interior, sino actuando, transmitiéndole su pulsación, lo mismo que la sangre hace con el cuerpo*” [ídem: 22].

Pero el arte barroco también representa para Benjamin el paradigma de todo arte alegórico, y en última instancia, manifiesta de manera plena aquello que esboza toda obra de arte que se precie de tal. La construcción alegórica, introduce en su misma inmanencia la contradicción presente en toda realidad finita y “*el estudio de la forma del Trauerspiel tiene que revelar más claramente que cualquier otro la violencia con que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría*” [Benjamin, 1990: 158]. Y así como “*todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera*” [ídem: 159], la crítica, también dialéctica -como ya se vio en relación a las propuestas de Horkheimer y Adorno- ve, en la misma interioridad formal de cada obra concreta, los gérmenes de la contradicción y la destrucción. De esta manera, la forma dispara al pensamiento nuevamente a la dimensión de la constelación ideal, al modo en que ya lo había sugerido Hegel, según el cual lo finito mismo, que contiene en sí la contradicción, se hace infinito. Así la crítica se constituye de un “*modo inmanente, gracias a un despliegue del lenguaje formal de la obra en el que se exterioriza su contenido en detrimento de su efecto*” [Benjamin, 1990: 27]. Este enfoque dialéctico alude a las energías que en sus extremos se complementan, sin amalgamarse ni relativizarse, como sí sucede en los conceptos: “*la idea no determina ninguna clase ni lleva dentro de sí aquella generalidad sobre la que, en el sistema de las clasificaciones, se basa el nivel conceptual respectivo: la generalidad de la media*” [ídem: 21]. De ahí que ni el método inductivo ni el deductivo tengan posibilidades de captar el fondo último del sentido de lo singular en su relación con la idea; tampoco los nombres en cuanto conceptos. Únicamente lo logran éstos “*en cuanto ideas, ya que en las ideas lo semejante no llega a parecer idéntico, sino que es más bien lo extremo lo que alcanza su síntesis*” [ídem: 24]. A lo extremo, como arco o círculo de los

contrarios de una idea, es a lo que parecería aludir al adjetivo “fáustico” en la comparación arriba mencionada. Dice al respecto F. Naishtat:

Mientras que el concepto subsume y reúne lo diverso limando sus diferencias a partir de lo común, la idea reúne lo diverso a partir de sus divisiones entre sus extremos: la palabra adjetivada “faústico” no sólo remite al héroe del célebre drama de Goethe, que pasa por una multiplicidad heterogénea de experiencias vitales gobernadas por una tensión existencial extrema, evocando una forma romántica de lo infinito como lo concreto contradictorio, y por ende mefistofélico, sino que evoca asimismo la raíz filológica del nombre femenino *die Faust*, que en alemán significa “puño”, y que en su forma adjetivada remite a la firme unión de lo contradictorio en la mano, a lo que hace círculo y se cierra tensamente en torno de sí sin dejar escapar lo heterogéneo: la “madre fáustica” (“*faustische Mutter*”) es la figura de la madre que mantiene reunidos a sus hijos en torno suyo no para reducirlos a un género común sino para salvarlos (*retten*) en sus diferencias entre sus extremos contradictorios. Si el concepto *reduce*, la idea *salva*, y la forma que asume este *salvataje* (*Rettung*) es el de la constelación, equiparado aquí a la figura de la madre acompañada y rodeada de sus criaturas. [Naishtat, 2013a: 55]

La filosofía del arte a través de la descripción del mundo de las ideas y de cada una de las ideas en particular, las debe considerar como teniendo la misma consistencia que cualquier obra en particular, al mismo tiempo que debe apreciarlas como inconmensurables a estas mismas. Así, en cada drama y en la idea de *Trauerspiel*, en cuyos extremos se manifiestan el luto (*Trauer*) y el juego (*Spiel*), las experiencias extremas de la vida son rescatadas como la madre próspera abraza a sus hijos sin quitarles ni una parte de su vitalidad, no juzgando su maldad, ni ahorrándoles ni uno sólo de sus sufrimientos. En la plenitud de la vida hay lugar para los opuestos y contrarios, para todo lo que la palabra puede y no puede abarcar y más allá también; como dijera Shakespeare “*there are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*” [Hamlet, I, V]. Y todo el teatro barroco, pequeña miniatura “*del gran teatro del mundo*” [Calderón de la Barca, 1996: 253] es un compendio de la risa y del llanto, de la alegría y de la tristeza, del juego y del luto de la vida que se representa. La idea del *Trauerspiel* en cuanto idea *ejemplar* [Benjamin, ídem: 28], *representa* a cada drama particular, así como cada uno de éstos hace presente la idea. A través de la crítica de una representación (play, spiel) particular, podemos captar el contenido de verdad también de la vida, en el sentido en que ésta puede ser concebida, a partir del drama barroco, sólo como un juego que se figura, así sea que “*sueña el rey que es rey, y vive con este engaño mandando*” o sea que “*sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza*” [Calderón de la Barca, ídem:

256]. La crítica, en la experiencia concreta de cada obra particular, pone en marcha el motor que desde la inmanencia, exalta la contradicción y hace volver la mirada a la infinitud de la idea en la que quedan salvados los fenómenos empíricos y particulares. La crítica, por lo tanto, no clasifica ni anula los fenómenos, sino que los salva en las ideas, las cuales a su vez, así, pueden ser descriptas, configuradas y contempladas.

Pero la salvación [Rettung], como se afirmó anteriormente, sólo sucede una vez que la obra ha sido mortificada y su contexto de interpretación destruido. Dice Benjamin:

Pero ¿es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? Ésta es la pregunta más central del *Banquete*. Platón la contesta al asignar a la verdad el cometido de garantizar el ser de la belleza. Y es en este sentido que él desarrolla la noción de la verdad en cuanto contenido de lo bello. Pero este contenido no sale a la luz con el desvelamiento, sino que se revela en el curso de un proceso que metafóricamente podría designarse como un llamear de la envoltura del objeto al penetrar en el círculo de las ideas: como una combustión de la obra en la que su forma alcanza el grado máximo de su fuerza luminosa. [1990: 13-14]

La mirada crítica al acercarse a los objetos de la experiencia no renuncia a ellos, no los aparta al estilo de como se corre un velo para buscar lo que está detrás, ni tampoco se queda obnubilada y muda ante la belleza aparente. Benjamin relaciona la impotencia de la develación con el relato de la estatua de la diosa tapada con un velo que transmite Plutarco, según el cual quien desvelaba a Isis “*destruía a quien con ello pensaba averiguar la verdad*” [Benjamin, ídem: 18]. Es la revelación y no la develación quien hace justicia a la verdad de la belleza. La primera no anula el secreto, ni niega lo fenoménico, sino que a partir de la apariencia de lo bello insta al intelecto a que emprenda la persecución de su verdad. Acá vuelven a adquirir interés, las palabras de Adorno, ya citadas, que decían que hablar con Benjamin era como sentirse un niño que mira a través de la puerta las luces de un árbol de navidad, pero que la “*luz prometía también, como luz de la razón, la verdad misma, y no su mero brillo impotente*” [Adorno, 2002: 236]. Unas líneas antes de esta comparación Adorno describió su peculiar método filosófico – crítico:

Benjamin se apoderada de la esencia precisamente en los puntos en que el muro de la mera factualidad esconde y defiende rabiosamente todo lo esencial. Para decirlo esquemáticamente, lo que le movía era el impulso de romper con una lógica que se limita a bordar lo especial con lo universal o a abstraer lo universal de lo individual. Quería comprender la esencia sin destilarla en

automáticas operaciones ni contemplarla en dudoso éxtasis inmediato: adivinarla metódicamente partiendo de la configuración de elementos lejanos de la significatividad. El acertijo es el modelo de su filosofía. [ídem].

El arte nos muestra en las obras, su cualidad de inasequible [U. Steiner, 2014: 284]; por lo tanto la crítica no debe alzar el velo, sino buscar su conocimiento más preciso como velo. En las formas de la apariencia bella se haya la clave para resolver el acertijo que como misterio clama por ser revelado. Los contenidos objetivos, fácticos, fenoménicos no deben ser considerados como obstáculos que nos entorpecen el camino para alcanzar el contenido de verdad de una obra; por el contrario *“el carácter apariencial de la obra, el velo [die Hülle] es esencial, y no debe ser quitado por la crítica, ya que la belleza de la obra reside en su ser velada”* [Abadi, ídem: 136-137].

V. Indagación especial de un ejercicio crítico: la posibilidad de la transfiguración del mal en *El mayor monstruo los celos* de Calderón según el *Origen del drama barroco alemán* de W. Benjamin.

*La verdad no es un desvelamiento que anula el secreto,  
sino una revelación que le hace justicia.*

(W. Benjamin)

En la semblanza que Gershom Scholem escribiera en 1964 sobre Walter Benjamin, encontramos unos párrafos dedicados a la pasión que éste tenía por la colección de libros. Inclinación que, según Scholem, le aportaba una cuota de alegría a su natural predisposición melancólica. Allí también, transcribe la famosa frase de Benjamin, inspirada en Jean Paul, acerca del “préstamo sin devolución” como el modo más afortunado de adquirir un libro, para inmediatamente después continuar con una breve descripción de su biblioteca:

La biblioteca de Benjamin, de la que yo tenía un buen concepto, reflejaba con claridad su variado temperamento. Aquellas grandes obras que significaban algo para él se hallaban barrocamente agrupadas con los escritos más raros y llamativos, aquellos por los que tanto su amor de anticuario como de filósofo no se sentían en absoluto menos atraídos. Había dos partes de esta colección que me llamaban particularmente la atención: los libros de enfermedades mentales y los libros para niños. [Scholem, 1998: 12]

La lectura de esta concisa descripción nos sumerge sin preámbulos en el universo de Walter Benjamin. Si la biblioteca funciona, por un lado, como reflejo de su personalidad, el orden barroco de ésta nos remite claramente al *Origen del drama barroco alemán* [Ursprung des deutschen Trauerspiels], que según la inscripción que el mismo Benjamin le puso, fue concebido en 1916, redactado en 1925 y publicado en 1928<sup>12</sup>. Este texto había sido preparado por Benjamin como tesis de habilitación docente. Para tal fin, según la Nota editorial de Rolf Tiedemann de 1977 [en Benjamin, 1990: 234-235] Benjamin la presentó en mayo de 1925 en

---

<sup>12</sup> George Steiner en la *Introduction* que escribiera para la edición del *Ursprung* de la editorial inglesa *Verso* califica esta anotación de Benjamin como “*factually erroneous and characteristic of Benjamin’s casualness or arcane tomfoolery*”, si bien la fecha de 1916 tendría su pertinencia en relación a que en esa fecha se encuentran tres escritos que serían antecedentes directos del *Ursprung* [cfr. Benjamin, 1998: 8].

la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Frankfurt am Main. El profesor de Germanística, Franz Schultz, considerándola inadecuada para su área, la pasó al departamento de Estética o Filosofía del Arte, donde Hans Cornelius, después de leerla, le aconsejó –vía Schultz- retirarla ya que sería, con toda seguridad, rechazada [Buck-Morss, 1981: 65]. Por ese motivo Benjamin le agrega al texto un *Prefacio dirigido a la Universidad de Frankfurt* comentando el destino académico del trabajo que sin embargo no fue incorporado en las ediciones posteriores debido a que la solicitud de habilitación no había quedado formalmente oficializada. El *Prefacio* es una muy breve narración del cuento la Bella Durmiente del Bosque contado “*por segunda vez*” [Benjamin, ídem: 234]. En ella se dice que la princesa se despertó de su encantamiento, no gracias al beso de un bello y maravilloso príncipe, sino por el estruendo que realizó un cocinero “*al dar al pinche el bofetón que resonó por todo el castillo con la fuerza acumulada después de tantos años*” [ídem]. De la misma manera, según Benjamin, la verdad del *Trauerspiel* ha quedado oculta, cuando, desobedeciendo, se pinchó con la rueca en el momento en que “*proponía tejerse una toga de profesor en el cuarto de los trastos*” [ídem], y no podrá ser descubierta por ningún príncipe afortunado que “*se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia*” [ídem]. Ese papel Benjamin se lo reserva a aquel cocinero mayor quien será el único capaz de descubrir la hermosa criatura “*tras el seto de espinas*” [ídem].

Efectivamente para un lector desprevenido, la verdad del libro sobre el barroco está velada, no sólo a causa de la complejidad de su temática sino también por una estructura donde los grandes temas se yuxtaponen con aquellos de raíz más esotérica y extraña. Como en un juego de espejos o de muñecas rusas el entramado se replica en el orden del detalle y lo particular. Y así como, según Scholem, la biblioteca es un reflejo del temperamento y el libro es un nuevo reflejo, en primer lugar de la biblioteca, pero también de ese temperamento, el tema de la disposición melancólica ocupando un lugar clave en el desarrollo del libro (si bien sin llegar a ser concebida como enfermedad mental) es al mismo tiempo un eco de los intereses que ocupaban a Benjamin y que se veían reflejados en su biblioteca. Así también la misma mención de la presencia de libros infantiles y el énfasis puesto por Scholem en afirmar que uno de los rasgos más importantes del carácter de Benjamin fue la mágica atracción que sentía por el mundo y la naturaleza de los niños, ilumina la presencia de la versión del cuento de la Bella Durmiente en el *Prefacio* mencionado. Y este no sólo es un comentario al desafortunado destino de su investigación sobre el drama barroco, sino que también se



expande y resuena - como el bofetón del cocinero- hacia una concepción de la verdad y del papel del conocimiento. Todo parece en Benjamin remitirse a una multiplicidad de sentidos donde las primeras acepciones nos llevan a otras distintas, que a su vez reflejan, iguales pero no idénticas, las siempre mismas inquietudes y tendencias. Como las volutas y los motivos de las columnas barrocas que al repetirse se ahondan al mismo tiempo que se diversifican y multiplican.

Aparte del *Prefacio* que no fue incorporado en las ediciones, el estudio sobre el *Trauerspiel* está estructurado, por el *Prólogo epistemocrítico*, ya mencionado, que Benjamin antepuso a modo de introducción explicativa y que contiene, bajo inspiración platónica, consideraciones sustanciales sobre el tema de los fenómenos, los conceptos y las ideas, y por otro, cuenta con dos grandes partes, una titulada *Trauerspiel y Tragedia* y la segunda *Alegoría y Trauerspiel*. Siguiendo el testimonio de Scholem, quien cuenta que “*Benjamin solía decir que toda gran obra requiere de una teoría del conocimiento propia, como si en sí misma poseyese su propia metafísica*” [ídem, 1998: 19], la introducción sobre cuestiones preliminares de crítica de conocimiento, también puede ser tomada como guía metodológica, para acceder hacia aquellas cuestiones de fondo que Benjamin propusiera como pensador metafísico. En las dos siguientes partes Benjamin profundizará en la obra de aquellos dramaturgos alemanes que en el siglo XVII compusieron piezas teatrales, a su criterio poco comprendidas y valoradas. Las producciones de Opitz, Gryphius, Lohenstein, Haugwitz y Hallmann entre otros, son analizadas con rigurosidad bibliográfica pero con la creatividad y originalidad propia de los abordajes benjaminianos. La amplitud del arco de variables metodológicas por él utilizadas en el *Origen del drama barroco alemán* incluye, entre otras, la comparación de la obra de los autores alemanes con las de sus contemporáneos españoles, principalmente con la de Calderón. Es así como el drama calderoniano permanece como trasfondo permanente en las distintas partes del escrito, demostrando una lectura detenida y profunda del español, lectura que muestra aprecio por su técnica y ponderación por sus aciertos.

El teatro barroco, tanto católico como protestante, es para Benjamin, un fenómeno que si bien está emparentado con otras épocas y otros estilos, único en su especie. Respuesta temporal a una realidad histórica, el drama alemán –si bien con sus limitaciones y repeticiones estereotipadas- permite acceder a la investigación de “*aquella esquiva forma*” [Benjamin, 1990, 32] que es el Barroco literario. La limitación de los autores alemanes, que no perjudica

esa forma, aparece como muestra palpable de la profundidad de la misma que igualmente resplandece tras sus manifestaciones defectuosas. La investigación de Benjamin, como fiel ejemplo de su concepto de crítica, no se limita a juzgar los aciertos y errores de los dramas analizados, sino que principalmente cumple con los requisitos que él mismo, siguiendo a los románticos, ya había establecido para la crítica de arte: desplegar expositiva y reflexivamente las tendencias inmanentes de las obras<sup>13</sup>.

La presente sección rastreará la especial concepción que de la *catástrofe* y el *mal* encuentra Benjamin en el teatro calderoniano y, a diferencia de lo que juzga en sus pares alemanes, valorará su maestría compositiva de la intriga que posibilita el surgimiento de “*algo de índole distinta a las imágenes que encarnan el decurso, dando al luto su comienzo y su final*” [Benjamin: 459]. Si la obra de los alemanes resplandece con la luz del último día, para Benjamin, la de Calderón lo hace con la majestad del primero, y es la *ponderación misteriosa* la que permite la transfiguración del mal dando lugar a la redención en la historia. El rodeo lúdico y el juego logran disipar el aspecto de luto de los sucesos, articulando la última palabra de la trascendencia que si bien es disfrazada bajo un ropaje profano está presente como garantía y posibilidad de salvación. Este trabajo focalizará, especialmente, en las citas que realiza Benjamin al drama herodiano *El Mayor monstruo los celos*, rastreando en su desarrollo aquellos componentes que, ausentes en los textos alemanes, colaboran en la línea de una escatología de la salvación, uno de los temas centrales que también aparecerán, y con mayor insistencia, en la última producción de Walter Benjamin. Se tendrá en cuenta también, el texto *El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel*, escrito por Benjamin a mediados del 1923 y nunca publicado en vida, donde realiza observaciones sobre el problema del drama histórico y que parecería ser, según los editores Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, el germen del libro sobre el teatro barroco.

---

13 Ver pág. 17.

## V.I. La catástrofe y la imposibilidad de redención en el *Trauerspiel*

### V.I.a. La centralidad de la devaluación alegórica: todo remite a otra cosa.

La indagación exhaustiva sobre el uso de la alegoría es el núcleo central del análisis de Benjamin. Así como la reflexión romántica descansaba sobre un *continuum* existente entre las obras y el pensamiento, también “*se creía que lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino (...) Por el contrario, la apoteosis barroca es dialéctica. Se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos*” [Benjamin, 1990: 152]. Si el símbolo, desde la luz de la transfiguración, ilumina con la fugacidad de un relámpago al mundo que queda de este modo divinizado, la alegoría acompaña al tiempo y a la historia en su discurrir sobresaltado y lleno de interrupciones. Además de hablar de apoteosis dialéctica y revolución barroca, Benjamin introduce muchas comparaciones – algunas tomadas de Friedrich Creuzer [ídem: 156 y ss.] para distinguir la naturaleza de la alegoría de la del símbolo: si una es como las plantas y su crecimiento, el otro se asemeja a la inmutabilidad de las montañas, si éste nos acoge en el espacio del bosque, aquella nos sumerge en el abismo; mientras que el símbolo nos muestra el rostro “*a la luz de la redención, en la alegoría la facies hippocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado*” [ídem: 159]. Lo propio de la alegoría barroca es la consideración del desarrollo temporal, la descripción de “*la tierra en cuanto teatro de acontecimientos tristes*” [ídem: 110] o en palabras de Calderón en cuanto “*teatro de desventuras*” [cfr. *La niña de Gómez Arias*, tomo II: 428]. Y es la historia, como historia del mundo, del hombre y de la naturaleza, la que sube a un entablado escénico que se configura especialmente con el fin de dar lúdicamente espacio a su despliegue con todas sus alegrías, sus miserias y sus contradicciones.

El escenario barroco se organiza de manera tal que el mismo mundo como “*Palacio confuso*” [Benjamin, ídem: 182] aparece en su tensión dialéctica de la realidad y su significación. El uso del telón intermedio permitía sostener una representación dual: una escenificación delantera en el proscenio que alternaba con otra que se desarrollaba en el fondo. La profundidad del escenario es, según Benjamin, el reino de los significados y las causas, lo destinal de la ley universal y divina que aparece como encuadre de las acciones humanas que suceden en la parte anterior. Los *tableaux vivants*, grupo de actores en actitud o

vestimenta claramente significativa para ayudar a la comprensión, funcionan desde atrás como la descripción visionaria del mundo de los signos y de los sueños [Benjamin: 188]. Del mismo modo cuando se *descubre* una *aparición* -manifestación “*súbita de una imagen, anunciada con efectos sonoros o con música, esencial para el sentido de la trama y capaz de asombrar y de maravillar al espectador*” [Aparicio Maydeu, 1999: 130]- se rompen los límites del espacio natural dando lugar al paraíso, al limbo, al reino onírico, al infierno o a Dios sobre un arcoíris. Este “*eje vertical*” [Fischer-Lichte, 1999: 369] del escenario barroco – ausente tanto en el del Renacimiento y en el de la Ilustración- al incluir el cielo y el infierno, aumenta las posibilidades de significación del espacio. En la anotación escénica de *Catharina von Georgien* de Gryphius se lee: “*El escenario está lleno de imágenes de cadáveres/ coronas/ cetros/ espadas etc. Sobre el escenario se abre el cielo/ bajo él el infierno. La eternidad viene del cielo/ y permanece en el escenario.*” [cit. en Fischer-Lichte, ídem]. Y ya en el Prólogo se lee que el “*consuelo y deleite*” del cielo desciende sobre el “*Teatro de la mortalidad*” [ídem] del espacio terrenal. En el drama alemán la importancia creciente del intermedio, con la progresiva acentuación de su pompa alegórica o la centralidad de los coros, funciona como ornamentación retórica del accidente dramático “*que no está concebido como una catástrofe singular, sino como una catástrofe que responde a una necesidad natural y que se inserta en el curso del mundo*” [Benjamin: 186]. Esta inserción sucede realmente en el escenario, ya que las acciones de los personajes, lo fáctico y fenoménico que ve claramente y de cerca el espectador, son salvadas y redimidas en la simultaneidad del fondo que acompaña el desarrollo de la acción.

Esta síntesis alegórica, “*réplica dramáticamente móvil*” [Benjamin, ídem: 158] de la historia de los sufrimientos del mundo, que si bien ya está escrita en la caducidad de la naturaleza, ahora es duplicada y replicada en el teatro, es para Benjamin, el producto de una lucha dialéctica entre la intencionalidad teológica y la intencionalidad artística [ídem: 170]. A una economía de la salvación que de un golpe narra lo esencial y descansa en la escatología de los últimos tiempos, se le antepone la ambigua profusión de significados abiertos y una vocación artística que violenta el camino de la intuición inmediata del signo que ya no comunica directamente con lo significado. Los significantes se multiplican y complacen de su variedad y existencia, despliegan su historicidad y encarnación en el aquí y ahora de la acción. En la representación barroca el mundo por un lado aumenta de rango pero por otro se devalúa a la calidad de ruina. En la contingencia absoluta la necesidad irrumpe en el detalle. La

mirada alegórica se detiene no en el símbolo eidético sino en el fragmento, la runa y “*la falsa apariencia de la totalidad se extingue*” [ídem: 169] pudiendo cada cosa significar cualquier otra. Irrumpen objetos banales y mientras el lenguaje “*atestado de materia*” sufre “*la regresión radical al nivel del vocabulario concreto*” [ídem: 194] los pesebres que representan el nacimiento de Cristo se rodean de construcciones en ruinas que amenazan escenográficamente la unilateralidad consoladora del mensaje. La voluntad de arte obliga a la teología a materializar sus premisas, y si bien ésta intenta trascender el mundo, no puede evitar quedar atrapada en la inmanencia de la proliferación natural.

#### VI.b. La dialéctica entre la inmanencia y la trascendencia

Este mundo devaluado, es el que se le presenta tanto al melancólico como a Lutero. Benjamin al inicio de la tercer parte del *Origen del drama barroco alemán* señala que “*los grandes dramaturgos alemanes del Barroco eran luteranos*” [Benjamin, ídem: 130]. A diferencia del pensamiento patrístico que había leído en cada realidad de la naturaleza un vestigio, una huella de su creador, el nominalismo de Lutero sólo puede encontrar a Dios en su interioridad subjetiva tocada por la gracia. La ruptura entre la inmanencia y la trascendencia es tal que la “*posición antinómica frente a la vida cotidiana*” [ídem] hace que la vida se torne insípida. Al privarse de valor las acciones humanas surge ante el hombre un mundo vacío que genera el *taedium vitae* y una rebeldía “*que siente en lo más hondo que no está aquí para que la fe le arrebatase su valor*” [Benjamin, ídem: 131]. Sin embargo esta rebeldía, estéril y paralizada, sólo acentúa la melancolía del sujeto que mira al mundo sin verlo, contemplando impávido cómo desfila, en coche fúnebre, hacia la muerte. Esta filiación pietista de los dramas de Gryphius, del primer Hallman, de Oppitz y de Lohenstein echa luz a su seriedad, explicando, según Benjamin, aquella solemnidad y gravedad que los diferencia de las creaciones de Calderón, Lope de Vega y Shakespeare. Si en estos lo cómico, lo banal, lo anodino, los juegos de palabras y las sorpresas encuentran su lugar vitalizando y animando desde dentro los acontecimientos, en las creaciones alemanas sólo pueden ser considerados en tanto fragmentos ávidos de salvación. La inocencia ya no es habilitada una vez que la noción sobredimensionada del pecado original sólo ve en el hombre y en la naturaleza las consecuencias de su corrupción.

Si bien la ruptura de Lutero con Roma no acontece en 1517, año en que afirmó sus tesis contra las indulgencias, sino en 1519 a raíz de su negación a aprobar las condenas del concilio de Constanza contra Juan Hauss, sosteniendo que un cristiano aislado podía llevar razón a un Concilio [Delumeau, 1977: 20], es un hecho que parte de la protesta y la disconformidad había arrancado precisamente de una polémica que estaba relacionada con la escatología: las indulgencias por los difuntos. El protestantismo no va a tardar en declararse en contra de una escatología inmediata a favor de la univocidad de la escatología final. Ni las buenas obras ni la práctica de los sacramentos pueden hacer nada para salvar al hombre, todas las llamadas realidades mediales o causas segundas -“*carga infinita de votos, de profesiones religiosas, obras, satisfacciones, peregrinaciones, indulgencias, sectas, que, a su vez, han originado esos mares de libros, de cuestiones, de opiniones, tradiciones humanas en tal exceso, que el mundo se ve incapaz para darles cabida*” [Lutero, 23]- pierden eficacia quedando el destino del hombre desvinculado de la vida histórica y terrenal. El Concilio de Trento reaccionando enérgicamente a las propuestas luteranas, se posicionará, por el contrario, en una eclesiología de la institución visible, militante, atenta a la organización y poco interesada en las postrimerías y en la escatología final [Galeano, 2010: 281]. La teología tridentina y el arte barroco impulsado en su seno, dirigirán sus energías persuasivas y retóricas a la salvación en este mundo, cuyo principal apoyo, según Yves Congar “*no es de raíz bíblica e histórica sino el statu quo jurídico*” [Madrugal Terrazas, 2009: 11]; traicionando, de este modo, la espiritualidad y la dimensión misteriosa del cristianismo genuino. Y si bien estas disquisiciones remarcan una diferencia entre el barroco protestante y el barroco católico, ambos parecen encontrarse en esa nueva desconfianza en cuanto a las efectivas relaciones entre la inmanencia y la trascendencia que los padres del platonismo cristiano aseguraban existentes. No estando de acuerdo sobre qué polo de la oposición primaba, sí confluyeron en la experiencia de la antítesis -que subyacía como tonalidad epocal- entre los dos extremos de la existencia. Y si tal como dijimos antes, tanto en la Edad Media como en el concepto de símbolo, lo que imperaba era la idea de un *continuum* -una gradación o escala que permitía unir el más acá con el más allá-, ya sea el sobredimensionamiento de la distancia luterana, como el énfasis en la Iglesia visible del pensamiento postridentino, están de acuerdo en cuanto a la ruptura de esta continuidad, que le permite sostener a Benjamin que el estudio del *Trauerspiel* revela “*más claramente que cualquier otro la violencia con que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría*” [Benjamin, 1990: 158].

V.I.c. El barroco no puede escapar a la inmanencia, el drama de Herodes.

La dialéctica presente en la alegoría y en las relaciones entre la trascendencia y la inmanencia pareciera declinarse<sup>14</sup> en el arte barroco, tanto protestante como católico, y no sólo en su teatro, siempre hacia el énfasis en el más acá. Y así como Benjamin, eruditamente, enumera en su libro todas las diferencias incompatibles entre la mirada trágica y el drama histórico y sobresale entre ellas las relativas a la concepción del soberano como representante de la historia [Benjamin, ídem: 50], en *El mayor monstruo, los celos y Herodes y Mariene* expone con más detalle la idea de destino sobre la que se sustenta dicha concepción. Según Benjamin, la cristalización de la tragedia se había constituido a partir de la sucesión de imágenes ceremoniales nucleadas en los mitos [Benjamin, 2010b: 252] y que la *μυμησις* trágica se esforzó por conjurar y cuestionar a partir de sucesivas interpretaciones, en cambio “a la vista de la historia, el autor [barroco] no ve más que la tarea de mostrar su unidad al imitarla” [ídem: 253]. Esto hace que lo fáctico y contingente propio del devenir histórico sea presentado en el drama barroco como destino, es decir en cuanto “trozo de historia que se ha convertido en naturaleza” [ídem], como segunda naturaleza<sup>15</sup>. Más adelante en el desarrollo del texto, Benjamin pone un ejemplo para ilustrar esta idea de que algo histórico pueda convertirse en naturaleza, idea que según él sustenta una nueva concepción de la *μυμησις* que puede encontrarse en el siglo XVII, si bien con algunos antecedentes en los dramas de mártires y en el teatro de los jesuitas. Para esta ejemplificación cita de *El mayor monstruo los celos* de Calderón su representación de un orden social estático y estratificado, en el cual el honor es la primera ley tanto del soberano como de los súbditos:

Calderón apenas deja pasar una ocasión para exagerar monstruosamente las paradojas propias del concepto nacional español sobre el honor, como expresión exacerbada de una específica manifestación, desastrosa e irresistible,

---

14 Tomo la expresión *declinar* figuradamente y fuera de su contexto gramático-morfológico original inspirándome en el uso que de ella hace el Dr. Francisco Naishtat en su enseñanza oral para explicar la noción de idea en Benjamin “la idea se declina más bien en el plano de lo singular” [comunicación personal 12-10- 2012]. En relación a este uso del término también aparece en Calderón cuando en *El mayor monstruo los celos*, Tolomeo dice que “Es de la felicidad / Declinación la tragedia” [Calderón de la Barca, 1882, Tomo II: 326].

15 Para un desarrollo más detallado del concepto de segunda naturaleza ver Adorno, Th. [1991], “La idea de historia natural” en *Actualidad de la filosofía*, p. 103-134 y Buck-Morss, S. [1981], *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, p. 122 y ss.

del destino, al que se ve sometida la creatura, como el árbol lo está a la tormenta. [Benjamin, ídem: 273]

La concepción española del honor, si bien temporal y localmente constituida, opera sobre quienes la heredan con la fuerza de lo destinal e inevitable. Y así como la *“tragedia antigua se centra en el enfrentamiento con el destino; y el drama histórico en su exposición”* [ídem: 253], los dramaturgos modernos configuraron sus obras de teatro a partir de estas particularidades casuales que la historia les ofrecía, y que por su persistencia desde tiempos remotos, determinaron y condicionaron inevitablemente a los hombres, con la autoridad propia de todo lo que perdura. Esto no habilita, sin embargo, a hablar de causalidad, ya que *“el nexo ineludible de las causas no es en sí un nexo de destino”* [ídem: 270]. Desde aquí se comprende que si bien el sobredimensionamiento del valor del honor es sólo entendible en el contexto histórico y cultural español, la relativización que esto implica, de ninguna manera suaviza la presión que dicho valor ejerce sobre los individuos. De esta manera los monstruosos celos de Herodes, quien teme que, una vez él muerto, su honor quede manchado si su esposa Mariene llega a entregarse a otro hombre, no son, en la versión calderoniana, sólo el producto de una mente enferma y depravada (como generalmente se lo representó desde el cristianismo primitivo) sino la consecuencia de un destino insoslayable que tiñe de dramatismo y miseria los últimos días del soberano. Y la puesta en escena que Mariene representara frente a Octavio y a Herodes en la III Jornada, en la que simula seguir amando a su marido, y aprovechando la pasión que despierta en el romano le pide que perdone la vida al ingrato, sólo es una distracción para llevar a cabo la venganza por su propio honor herido a causa de la desconfianza del marido. Una vez que están los dos esposos nuevamente a solas, la reina desemboza sus intenciones:

MARIENE.

Fuera de esto, por mí misma,  
Por mi honor, por mi decoro,  
Pedí tu vida, encubriendo  
Las causas con que me enojo,  
Que saben todos quien soy,  
Y quien eres uno solo;



Y no por ganar con uno,  
Había de perder con todos.  
Tu vida pedí en efecto,  
Porque sepas que no ignoro  
Que has vivido en esta ausencia  
De mi muerte cuidadoso. [Calderón, 1882, tomo II: 285]

Es así que la catástrofe barroca, como citamos más arriba, no está concebida como una catástrofe singular, “*sino como una catástrofe que responde a una necesidad natural y que se inserta en el curso del mundo*” [Benjamin, 1990: 186]. La maestría de Calderón, radica especialmente, en haber logrado plasmar esta intuición epocal en la propia configuración de la intriga en donde los objetos, utensilios, muebles, el *atrezo* todo [Benjamin, 2010b: 268] se vincula con los acontecimientos, siendo parte del motor de la trama. El puñal con el que Herodes mata a Mariene, puñal que antes, sin Herodes quererlo, había herido su retrato; este mismo cuadro y también su miniatura, que desencadenan tanto el amor de Octavio como los celos de Herodes; el pupitre con la pluma, la tinta y el papel, que pide Polidoro pero que finalmente utiliza Herodes para escribir la fatídica carta en donde mandará que se mate a Mariene si él muere; y finalmente la centralidad de los trozos de esa carta que llegarán a las manos de Mariene provocando en ella la revolución interior que ya nos anuncia la inevitabilidad de una catástrofe, todos estos objetos -absolutamente banales- parecen paganamente animarse confabulando con la irrevocabilidad de lo profetizado.

Benjamin subraya que “*el mundo del destino como tal era un mundo cerrado sobre sí, el mundo sublunar stricto sensu*” [2010b: 271] donde el mismo soberano, aunque rodeado de pompa y poder, quedaba atrapado en los retazos escenográficos de una naturaleza caída. Herodes, en la escena XI de la II Jornada, desesperado ante la sola idea de pensar a Mariene en manos de Octavio, ya ha mandado la orden de matarla si él muere, pero esta resolución, sin embargo no lo tranquiliza ni le trae sosiego:

TETRARCA.

Esferas altas,

Cielos, sol, luna y estrellas,  
Nubes, granizos y escarchas,  
¿No hay un rayo para un triste?  
Pues si ahora no los gastas,  
¿Para cuándo, para cuándo  
Son, Júpiter, tus venganzas? [Calderón, 1882, tomo II: 285]

El soberano mismo, a pesar de toda la distinción jerárquica de la que es objeto en una época de monarquías absolutas y de creencia en el sacrosanto poder de su función [Benjamin, 1990: 57] no escapa a la antítesis entre su esplendor y su miseria, entre su divinidad y su caducidad y “*víctima de la desproporción de la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste, cae en el estado correspondiente a su pobre esencia humana*” [ídem: 56]. También la reina Mariene, objeto de admiración y motivo de los desvelos de Octaviano, una vez muerta es llamada “*cielo caduco*” [Calderón, ídem: 340] mandando el romano enterrarla con el epitafio “*Aquí yace, desfigurado su bulto, la beldad más milagrosa, muerta por celos injustos*” [ídem].

VI.d. No hay una escatología barroca.

En su trabajo *Consideraciones en torno a la protesta de Giorgio Agamben (2003) por una supuesta adulteración del Trauerspielbuch (Benjamin 1928). Las dificultades de una barocke Eschatologie y la propuesta de una solución problemática para una laguna filológica* [2014], Francisco Naishtat, reconstruye detalladamente los puntos esenciales del debate sobre la existencia o ausencia de una escatología barroca en el texto de Benjamin. El origen del problema se encuentra en dos versiones existentes de una misma oración en la obra de Benjamin. En la primer edición berlinesa de 1928 la frase que aparece en la página 56 es “*hay una escatología barroca*” pero en la edición de las obras completas de Benjamin de 1974 los editores Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, después de sopesar distintos argumentos y con el consejo de G. Scholem transcribieron “*no hay una escatología barroca*”

[2010a: 269]. Ante la pérdida del manuscrito original sobre la que se basó la edición de 1928, no se puede constatar que el error haya sucedido en el paso de uno a otra, pero esto, más allá de la protesta y desacuerdo de Agamben –que cree leer en los editores un intento de silenciar algunos detalles del debate entablado entre Benjamin y Carl Schmitt en la década del veinte- parece hoy lo más plausible. Sin embargo, la lectura de Naishtat, anclada en una interpretación de los motivos del italiano para preferir sostener la existencia de una escatología barroca en Benjamin y relacionándolo con el debate Benjamin-Schmitt, propone una solución superadora que profundiza no sólo en el *Trauerspiel* sino en las consideraciones benjaminianas sobre la trascendentalidad del tiempo mesiánico del siglo XIX francés:

Porque Agamben pre-interpreta quizá el barroco benjaminiano en el sentido del tiempo mesiánico paulino, y más allá, en el sentido del tiempo-ahora (*Jetztzeit*) de las *Thesen* sobre el concepto de historia. Pero ¿es el mismo tiempo el del barroco que el de nuestro presente? ¿No se ha interpuesto, entretanto, en el armado del *jetztzeit* benjaminiano la temporalidad revolucionaria del siglo XIX francés, como un decisivo separador de aguas entre nuestro presente y el presente del barroco? [Naishtat, 2013b, p. 7]

Negar una escatología en el barroco y sostener la idea de una catástrofe inmanente en el siglo XVII, implica salvaguardar para el XIX la posibilidad de una “*puerta giratoria*” [ídem] donde recién se abrirá paso “*una forma revolucionaria y mesiánica de la escatología como Jetztzeit y Kairós*” [ídem] que cobrará forma en el siglo XX. Fundamental es, para Naishtat, no confundir el barroco con nuestro tiempo más allá de algunas coincidencias sobre las cuales se sustenta la interpretación de Agamben, a fin de darle sentido a la lucha historiográfico-política de los últimos años de Benjamin. Si retomamos la idea ya desarrollada<sup>16</sup> sobre la dualidad con la que se organizaba el escenario barroco y la relacionamos con aquellos pasajes donde Benjamin alude al proceso de secularización operado en el siglo XVII, manifestado por la consideración de un “*presente estricto*” [Benjamin, 1990: 189] a través de su invasión de lo espacial, se podrá apreciar la diferencia entre esta noción de presente barroco –inmanente y secularizado- y el *jetztzeit* de las tesis sobre el concepto de historia. Según Benjamin “*convertir los acontecimientos en simultáneos*” es el “*procedimiento más radical para hacer presente el tiempo*” [ídem] y cita en la misma página a William Hausenstein quien afirma que “*la esencia del Barroco estriba en la simultaneidad de sus acciones*”. La representación de la trama en el proscenio alternada con los *tableaux vivants* alegóricos, la presencia de fantasmas y espectros, hasta la más

---

16 Cfr. p. 115.

extraña “aparición sobre la escena de los espíritus de las personas vivas” [ídem: 188], todo apunta a eso mismo que también tomó Benjamin de Hausenstein según lo cual el barroco es “el arte de las distancias mínimas” [ídem: 51]. Esta idea la formula Benjamin, inmediatamente después del pasaje donde se encuentra la problemática frase “no hay una escatología barroca”. La ausencia de una escatología en sentido estricto tal como la había interpretado la Edad Media y según la cual el final del tiempo implicaría el advenimiento de uno cualitativamente distinto, da lugar en el barroco a un devenir, que en lugar de ser abarcado e iluminado por un cielo que está más allá y que atrae todo hacia sí, se impone como un espacio en donde “la nube se mueve oscura o radiante en dirección a la tierra” [Benjamin, ídem: 65].

También es una distancia mínima la que separa al mártir del tirano, al santo del anticristo. Johann Christian Hallmann quien también escribió como Calderón un drama sobre Herodes, estaba fascinado sobre lo poco que separaba al soberano del mero animal:

Si el Antíoco de Hallmann se precipita en la locura a consecuencia del horror repentino que siente al ver una cabeza de pez en la mesa y Hunold hace aparecer a Nabucodonosor en figura de animal (la escena representa “un descampado desierto. Nabucodonosor en cadenas, provisto de plumas de águila y de garras, y rodeado de muchos animales salvajes... Hace extraños gestos... Brama y se muestra malvado”) todo esto se debe a la convicción de que en el soberano, la criatura suprema, puede resurgir con insospechada fuerza el animal. [Benjamin: 1990: 72]

Según Benjamin [2010b: 257] el Barroco es la época en que más se trató el tema de Herodes: Gryphius compuso en latín unos poemas épicos, Giambattista Marino hizo de los niños inocentes asesinados objeto de uno de sus poemas, Cicognini, Reggioni, Lalli compusieron versiones operísticas sobre su vida y en España en la época de la primera versión de Calderón titulada *El mayor monstruo del mundo* (1637), aparece *La vida de Herodes* de Tirso de Molina. Hay versiones alemanas del tema en dramas de Hans Sachs y Johann Klaj y una inglesa de Massinger [Benjamin, ídem: 258 y 259]. La segunda versión calderoniana (1667) fue representada en 1700 en Frankfurt y algo antes en Dresde. Lo que parece más atraía de este rey y lo hacía un tema ya de por sí barroco era el secreto que escondía tras su apariencia real: en tanto tirano enloquecido era “*emblema de una Creación plenamente trastornada*” [Benjamin, ídem].

La intuición de Benjamin sobre el Barroco también parecería estar en la línea de los vaivenes entre fe y desesperanza que se reflejan a lo largo del *Antiguo Testamento* donde el pueblo de Israel narró y percibió su historia, y que Hans U. Von Balthasar relata en la parte sexta de su gran obra de siete volúmenes, *Gloria* [1997]. La dinámica mesiánica dirigida hacia el futuro, cargada con toda la “*impaciencia histórica de la espera inminente*” [Von Balthasar, 1997, vol. 6: 319], que se sostenía por una promesa que sólo en el futuro obtendría su verdadero cumplimiento, no pudo ocultar, a pesar del despliegue y el énfasis escriturístico, legal y prescriptivo, aquellos momentos de mayor incredulidad en donde aparecía la fatal e “*inquietante constatación: esta necesidad tan apremiante de gloria no puede sino derivar de una gran carencia*” [ídem: 317]. Constatación que también desenmascara la necedad e inutilidad barroca de tanta pompa y magnificencia. Ya que si bien la separación del escenario barroco antes mencionada ubica, en el fondo entre los significados y las causas, la dimensión escatológica y la salvación final, y aunque los dioses parecen habitar *entre* y *con* los hombres, sin embargo “*esta glorificación no deja de ser pagana. En el Trauerspiel ni el monarca ni el mártir escapan a la inmanencia*” [Benjamin, ídem: 52]. La apoteosis barroca, su despliegue textual, escénico y lumínico, no alcanza para acallar el desgarramiento de la época, pues “*dominaba una disposición espiritual que, por más que supiera exaltar excéntricamente las manifestaciones del éxtasis, no se servía de ellas tanto para transfigurar el mundo como para extender un cielo nublado sobre su superficie*” [Benjamin, ídem: 65]. Las relaciones entre luto y pompa, que en la expresión impúdica del sufrimiento encuentra consuelo y satisfacción, son las mismas que se encuentran entre la tonalidad contemplativa y la pasividad del melancólico. Esta parecería ser la escatología barroca: el desgarramiento sigue sonando porque es él mismo su propia y única compensación.

## V. II. Sin embargo. La voltereta en la caída alegórica.

### V.II.a. En el barroco nada es lo que parece

Así como la metamorfosis, la descomposición y la caducidad son motivos predilectos de los dramaturgos barrocos, las mismas imágenes alegóricas sufren una mutación desde la

interioridad que finalmente acaba transformando todas las significaciones y determina un cambio de sentido radical a las reflexiones precedentes. Centrándose en la omnipresente figura del Gólgota en la época barroca, no solo como esquema y símbolo de la desolación de toda existencia humana, sino también “*en cuanto alegoría de la resurrección*” [Benjamin, 1990: 230] Benjamin, en las páginas finales del *Origen del drama barroco alemán*, propone llevar la interpretación de todo lo alegórico hasta el arco en donde la antítesis suprema hace su aparición. Las señales de muerte del barroco aparecen, al final y después de todo su despliegue escénico, ya cansadas, con el ánimo de la redención:

Igual que los cuerpos al precipitarse dan una voltereta en su caída, así también la intención alegórica, rebotando de imagen simbólica en imagen simbólica, caería en poder del vértigo de su propia profundidad sin fondo, si no fuera porque la más radical de estas imágenes la obliga a un cambio de dirección que hace aparecer como puro y simple autoengaño toda su oscuridad, vanagloria y distanciamiento de Dios. No obstante, supondría no entender para nada el fenómeno de lo alegórico el separar el acervo de imágenes gracias a las cuales se produce este vuelco hacia la salud de la salvación de aquel otro tipo sombrío de imágenes que significan muerte e infierno. Pues precisamente las visiones de embriaguez destructora, en las que todo lo terrenal se derrumba hasta quedar reducido a un campo de escombros, no revelan tanto el ideal de la absorción meditativa alegórica como el límite a que está sometida. [ídem: 229]

El alegorista siempre se despierta “*en el mundo de Dios*” [ídem: 230]. Los versos de Lohenstein “*Sí, cuando el Altísimo venga a hacer su cosecha en el camposanto/ Yo, que soy una calavera, tendré un rostro de ángel*” [cit. en Benjamin, ídem] se orientan a la misma idea. Las dudas del melancólico, en su reverso, muestran la legitimidad de la inseguridad ante las interpretaciones y al no “*perseverar con fidelidad en la contemplación de las osamentas, sino que, infiel, da un salto hacia la resurrección*” [Benjamin, ídem] al mismo tiempo demuestran que el mal ya ha perdido su poder unívoco de absorción. Si antes ya se sabía que todo remitía a otra cosa, la constatación de que nada es lo que parece premia al creyente a quien le son devueltas sus esperanzas. Mariene misma, a quien le es develada la verdadera naturaleza monstruosa del amor de Herodes, abre los ojos como si fuera a un nuevo mundo desconocido, y contrariamente a lo que pudiera haber ocurrido, no se detiene a llorar el secreto develado, sino que segura y con firmeza, actúa según la nueva verdad y con creciente fe en su valía y honor. Asumiendo sin reservas la condición egoísta y codiciosa del amor de su esposo y comparándola con la naturaleza digna y recién descubierta de Octavio, le aclara al primero,

para que no se alegre en una falsa interpretación, las verdaderas razones por las cuales rogó por su vida:

MARIENE

Bien pensarás, ó cobarde  
Amante, ó tirano esposo,  
Aleve, cruel, sangriento,  
Bárbaro, atrevido y loco,  
Bien pensarás que pedir  
A aquel monarca famoso,  
A aquel valiente romano,  
A aquel capitán heroico,  
Cuya vida el ave sea,  
Que en sagrado mausoleo  
Nace, vive, dura y muere,  
Hijo y padre de sí propio.  
La tuya comprada a precio  
De suspiros y sollozos,  
Ha sido piedad y amor  
De mi pecho generoso;  
Pues no ha sido, no, piedad

Ni amor... [Calderón, 1882, tomo II: 316-317]

El poder soberano de Herodes ha quedado manchado por su bajeza descubierta, Mariene que no quiere ella misma actuar en contra de su dignidad se decide por una solución que respeta su doble condición que en estos momentos muestran su fuerza de oposición (“*¡Que como reina perdone/ Y como mujer me vengue!*” [Calderón, ídem: 301]), e intenta recluirse lejos de Herodes pero también de Octaviano, quien si bien ha demostrado ser un objeto más digno de amor, ella no tiene derecho a amar, siendo una mujer ya casada. Estas nuevas interpretaciones

son las que con más fuerza aparecen en las digresiones reflexivas que tan magistralmente encuentra desarrolladas Benjamin en Calderón. Tanto Herodes como Mariene se sumergen en largos soliloquios que repasan todas las significaciones y ponderan argumentos para decidirse por una u otra alternativa. La esposa se detiene a reflexionar:

#### MARIENE

O te quiero ó no. Si no  
Te quiero, ¿no es más decente  
A un noble, que de mujer  
Que le olvida no se acuerde?  
Y si te quiero, ¿Por qué  
Después de muerto, pretendes  
Que muera? ¿No sabré yo,  
Sin mandarlo, obedecerte? [Calderón, ídem: 299]

Herodes que no puede negar su traición tampoco puede renunciar a sus celos:

#### TETRARCA

Ni sé qué hacer, ni decir:  
Que entre uno y otro pesar,  
Ya ni me puedo quejar,  
Ni dejarlo de sentir.  
Desenojarla es mentir,  
Porque es mi amor de manera,  
Mi pasión tan dura y fiera,  
Que si en tanta confusión  
Hoy volviera a la prisión,  
Hoy al delito volviera. [ídem: 322].



Mariene y Herodes parecen ser las dos caras necesariamente extremas del Jano de la esencia del poder barroco; el tirano desmesurado y el mártir, resplandecen yuxtapuestos en el mismo drama. Al mismo tiempo las dudas de Herodes manifiestan esa “*incapacidad de decidir que aqueja al tirano*” [Benjamin, 1990: 56], imposibilidad resaltada por Benjamin como propia del soberano que tiene la responsabilidad de tomar una decisión durante el estado de excepción y que “*en la primera ocasión que se le presenta se revela incapaz de hacerlo*” [ídem]. Esto lo vuelca a interminables reflexiones, órdenes, contraórdenes y retractaciones que lo sumen en dudas cada vez más profundas. Benjamin dice que la reflexión, en los dramas de Calderón “*desempeña exactamente la misma función que la voluta en la arquitectura de la época. Al infinito se repite a sí misma y hasta lo incalculable reduce el círculo que ella delimita*” [ídem: 69]. La miniaturización lúdica de lo real y la introducción de una infinitud reflexiva del pensamiento “*cerrada de un espacio profano del destino*” [ídem], son los dos aspectos esenciales de la reflexión de los personajes que asumen la multiplicidad de los significados como si la vida fuera una bola de cristal, que sólo al darle vueltas para un lado y para otro, se digna develar la complejidad de la trama.

V.II.b La *ponderación misteriosa* y el final del *Origen del drama barroco alemán* como apoteosis o *vuelco prodigioso* de la tesis de Benjamin sobre el barroco

La sección final de la última parte del *Origen del drama barroco alemán* se titula *Ponderación misteriosa* (así en español) que remite al discurso VI del libro *Agudeza y arte de ingenio* (1642) de Baltasar Gracián que tiene como título *De la agudeza por ponderación misteriosa*. José Muñoz-Millanes [1999] recorre la presencia de Calderón, Antonio de Guevara, Saavedra Fajardo y en especial la de Gracián en la obra de Benjamin y sostiene, por un lado, que la existencia en el siglo XIX y principios del XX de numerosas “*traducciones confirman la difusión europea de ciertos autores españoles del siglo XVII*” [ídem: 1] y por otro que las referencias “*tienen que ver con el proyecto implícito en el título mismo del libro: demostrar cómo en el drama barroco la ruptura de la forma clásica de la tragedia corresponde a la crisis de la trascendencia provocada por las catástrofes de la historia*”

[ídem]. Muñoz-Millanes caracteriza de paradójica la circunstancia que siendo Gracián el autor español de mayor incidencia después de Calderón en el libro, sólo aparece mencionado dos veces, y citado una única vez y además a través de una cita indirecta de la obra acerca de la historia de las ideas estéticas de Karl Borinski, *La Antigüedad en la poética y en la teoría del arte desde el final de la Antigüedad clásica hasta Goethe y Wilhelm von Humboldt*. Muñoz-Millanes realiza una severa crítica al uso que Benjamin hace de la *ponderación misteriosa* y dice -no que Benjamin “*peque de incoherente*”- sino que lo que lo “*desilusiona es que se base en la aplicación bastante discutible que de esta noción graciana hace Borinski, un erudito cuya falta de rigor ha sido puesta de manifiesto por Knut Forssmann en su libro sobre Gracián y la literatura alemana*” [ídem: 2]. Según Muñoz-Millanes, la ponderación de Gracián es una figura retórica, un artificio del orden del ingenio que, ante un reparo o laguna de sentido, se ve obligado a ponderar o reflexionar hasta encontrar una conexión inesperada que le devela el misterio. Efectivamente en el discurso leemos:

Mucho promete el nombre; pero corresponde la realidad de su perfección: quien dize misterio, dize preñez, verdad escondida, y recóndita, y toda noticia, que cuesta, es más estimada y gustosa. Consiste el artificio desta especie de agudeza en levantar misterio, entre la conexión de los extremos, ó términos correlatos del sugeto, repito causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia, y unión, dase una razón sutil, y adecuada, que la satisfaga. [Baltasar Gracián, 1669, 33]

Más adelante Gracián dirá que cuanto más extravagante es la contingencia, más realce da a la ponderación y cita muchos ejemplos de las Sagradas Escrituras y de poetas españoles y latinos para ilustrar la figura<sup>17</sup>. Muñoz-Millanes considera que la transposición que hace Benjamin considera la *ponderación misteriosa* como un mero “*simulacro de ingravidez, de impulso ascensional de los cuerpos*” [Muñoz-Millanes, ídem: 3] que no implica un misterio que la mente tenga que desentrañar sino que es más bien una ruptura de la verosimilitud artística a través de la intervención de fuerzas sobrenaturales en la línea de lo admirable o maravilloso de Aristóteles, a quien, efectivamente Benjamin, vía Borinski, había citado unas líneas antes. Muñoz-Millanes pondera como “*mucho más fecunda*” la presencia de Gracián en el *Origen del drama barroco alemán* en relación a su directa contribución al análisis “*de*

---

17 Un ejemplo que resulta claro son los versos de Luis de Gongora: “*A mi Serafín vestido / hallé de un azul turquí / Que no viste de menos / que de Cielo un Serafín*”. La figura une dos términos *serafín* y *azul turquí* (el azul más oscuro posible) para sólo después revelar la relación con el cielo nocturno y la profundidad que ambos términos implican.

*la irresoluble tensión entre trascendencia e inmanencia, entre lo espiritual y lo mundano, que, según el libro, caracteriza aquella época*” [ídem] y que se refleja directamente en el análisis de la figura típica del cortesano como santo e intrigante. Pero si bien es un hecho que Benjamin le dedica un pormenorizado examen a la figura del intrigante, en especial en su función dramática de “confundir” y “enredar” la trama y el decurso cronológico de los acontecimientos que caracterizaba a la tragedia antigua y que ahora en los dramas barrocos aparece como en *“un continuo espacial, de un modo que podría denominarse “coreográfico”*” [Benjamin, 1990: 82], no es menos verdad que la introducción de la figura de la *ponderación misteriosa* para explicar la voltereta final de los dramas barrocos es una de las genialidades más valiosas del libro y que el mismo Muñoz-Millanes sabe apreciar:

Se trata de tres páginas que, en virtud de la homología existente entre el libro y su objeto de estudio, corresponderían exactamente a la escena de la “apoteosis”, que se produce cuando la representación está ya a punto de concluir y, gracias a la intervención de un elemento extrínseco, el drama barroco consigue liberarse de la atmósfera luctuosa que ha dominado hasta entonces su desarrollo. A partir de la cita de Borinski, Benjamin identifica la “ponderación misteriosa”, con el agente de este vuelco prodigioso: de esta milagrosa transfiguración del luto en una explosión de júbilo final. [Muñoz-Millanes, 1999: 2]

Este vuelco final – que Samuel Weber llama la intervención de Benjamin como *deux ex machina* [Weber, 1991:499]- viene anunciado por la consideración de los vaivenes interpretativos de la reflexión que, según Benjamin, posibilita la reconquista de la subjetividad que había sido encontrada culpable en su orgullo de querer distanciarse de la Creación; subjetividad que, al mismo tiempo permite el triunfo de los milagros que adquieren nuevos bríos a partir del Concilio de Trento y la Contrarreforma<sup>18</sup>. La mera confesión

---

18 Puede leer en la Sesión XXV (3 y 4 de dic. de 1563) Cap. VIII de las actas del CONCILIO DE TRENTO: “[Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que] instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de

subjetiva que busca y acepta lo asombroso, reconduce los signos y las señales (σημεία) a su fuente divina primigenia, que tras las apariencias había quedado oculta. Benjamin transcribe las palabras, sin citar la fuente, que Santa Teresa le contestó a su confesor cuando éste afirmaba no ver ninguna flor depositada en la cama: “*Es a mí a quien se las ha traído la Virgen*” [Benjamin, ídem: 232]. Esta es la vocación persuasiva que, según Benjamin -desde aquí con la larga cita de Borinski- domina en la arquitectura y la escultura que buscan suscitar “*la impresión de fuerzas sobrenaturales*” con balcones e inmensos ángeles suspendidos en el aire y de los techos. Ilusión que igualmente aparece en las zonas bajas a través de pedestales gigantes, dobles y triples columnas, totalidad que apunta a considerar de antemano posible “*la ponderación misteriosa*”, *la intervención de Dios en la obra de arte*” [Benjamin, ídem].

Se podría arriesgar que el uso que hace Benjamin de la *ponderación misteriosa* no permanece únicamente en el ámbito del discurso o la retórica, ni siquiera en el de la estética, sino que se expande más allá, como el bofetón del cocinero, implicando una posibilidad metafísica real en donde, ahora sí con sus palabras, sostiene que “*la subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujeta por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios*” [Benjamin, ídem]. Y esto lo logran, no los dramas alemanes plagados de recursos triviales, coros y pantomimas, sino las creaciones de Calderón a través de una “*apoteosis transfigurada*” [verklärte Apotheose] [ídem] que se encarga de poner énfasis final, si bien menos duradero, a la “*constelación significativa del todo*” [Konstellation des Ganzen] de los acontecimientos donde el desarrollo de la intriga encamina “*la organización de la escena a esa totalidad alegórica que en la imagen de la apoteosis hace surgir algo heterogéneo*” [Benjamin, ídem]. La posibilidad de la transfiguración no descansa en la sorpresa de un giro final carente de justificación escénica, ni tampoco en un mero simulacro de ascensión o redención insinuada sin convicción por ángeles o balcones voladores, sino que viene siendo construida a lo largo de las jornadas a través de una composición consistente de la trama dramática. Benjamin otorga, de esa manera, con los métodos propios de una crítica inmanente -en este caso aplicada a la construcción formal de la intriga- un poderoso fundamento para que ya desde las imágenes del curso de la acción se anticipe y se señale “*al luto el comienzo y el final de su intervención*” [ídem].

---

*Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración”.*

Si el texto sobre el barroco hubiera recorrido aquellos auto-sacramentales alegóricos de Calderón donde el final apoteósico dejaba al pueblo perplejo y maravillado, la protesta de Muñoz-Millanes creeríamos estaría justificada. Con sólo releer el final de *La devoción de la Cruz*, de *El gran mercado del mundo* o de *El gran teatro del mundo* se aprecia la diferencia entre estas culminaciones efectistas y portentosas y las de *El mayor monstruo los celos* y *La vida es sueño* por sólo nombrar algunos ejemplos. Los primeros, de los cuales tal vez se podría afirmar que están en la línea de los dramas alemanes, parecerían legitimar la idea de un arrebató final, ilusionista y simulado, dirigido a una fe cada vez más débil y necesitada de intervenciones grandilocuentes que ya no razona ni justifica necesidades. Fe que, sin quererlo, con tanta pompa y delirio, refuerza la inmanencia y clausura de un mundo que ya no nos habla más que de sí mismo:

JULIA.

Valedme vos, Cruz divina;

Que yo mi palabra os doy,

De hacer, volviendo al convento

Penitencia de mi error

*(Al querer herirla Curcio, se abraza  
de la Cruz que estaba en el sepulcro  
de Eusebio, y vuela.)*

ALBERTO.

¡Gran milagro!

CURCIO.

Y con el fin

De tan grande admiración,

*La Devoción de la Cruz*

Felice acaba su autor. [Calderón de la Barca, 1882, Tomo I: 215]

Lo mismo se podría afirmar de *El Gran Teatro del Mundo* donde, según las propias indicaciones escénicas de Calderón “*Con música se descubre otra vez el globo celeste, y en él una mesa con cáliz y hostia, y el AUTOR (Dios) sentado a ella; y sale el MUNDO*” [Calderón de la Barca, 1985: 85] o de *El Gran Mercado del mundo*, cuando el PADRE DE FAMILIA después de repartir premios y castigos impone y ordena al MAL GENIO:

Y tú al abismo infernal,  
pues hallando el bien y el mal,  
traes el mal, dejas el bien.  
En cuyos ejemplos fundo  
las glorias del Sacramento,  
de los Genios el talento  
y el Gran Mercado del Mundo.

*(Al principio de estos versos se abre un escotillón y salen llamas de fuego y se hunden el MAL GENIO y la CULPA abrazados como estaban, y los cuatro últimos versos los repite la música, y el trono se eleva y se tocan chirimías y otros instrumentos, con que se da fin al auto.)*

[Calderón de la Barca, ídem: 156].

Pero Benjamin, en el *Origen del drama barroco alemán*, no se refiere a ninguno de estas obras y se limita a citar de Calderón *El mayor monstruo los celos*, *La vida es sueño* y una sola vez *El príncipe constante*; y de estas tres sólo realiza un análisis pormenorizado de la primera. Razón por la cual, para profundizar las últimas líneas, parecería justificado aplicar y relacionar la “*apoteosis transfigurada* [verklärte Apotheose] *tal como aparece en Calderón*” [Benjamin, 1990: 233] con “*la constelación significativa del todo* [Konstellation des Ganzen]” [ídem] de *El mayor monstruo los celos*, que además es lo que el mismo Benjamin viene realizando, en forma dispersa y fragmentada a lo largo del desarrollo del libro. Sólo a partir de un análisis del alcance de esta relación, tal vez vuelva a ser posible y creíble la incorporación de Dios en una historia que, ahora sí iluminada, pueda dejar de tener la univocidad de la acumulación de ruinas, lamentos y catástrofes o su equivocidad fantástica en la presencia de milagros, prodigios y maravillas.

### V.II.c. La constelación de *El mayor monstruo los celos* como posibilidad de transfiguración del mal en Calderón

Benjamin introduce, en la sección en que se desarrolla el problema de la escatología barroca, el concepto de acmé [ακμη] para referirse a la concepción del tiempo en la época de la Contrarreforma y fiel al estilo que adopta a veces, no se explaya en fundamentaciones o explicaciones al respecto. Originalmente y en sentido propio, el término griego significa “*punta o filo de un objeto*” [Souriau, 1998: 32] y figuradamente se usa en teatro para designar el “*punto culminante*” [ídem: 1015] de tensión dramática que queda interrumpido al finalizar un acto o una jornada. Benjamin describe el acmé barroco como “*una edad de oro de la paz y de las artes, ajena a cualquier dimensión apocalíptica, instaurada y garantizada in aeternum por la espada de la Iglesia*” [1990: 65], distinguiéndolo explícitamente de la concepción temporal del Renacimiento que se sostenía sobre una “*expectativa de un tiempo terminal o incluso de una revolución temporal*” [ídem]. Parecería que vuelve a aparecer en la mirada benjaminiana del acmé, las cualidades que también éste había resaltado en la alegoría: la dialéctica o reverberación interior generada por la inmanente contradicción, pero que sin embargo se esfuerza en alcanzar, en su expresión, el equilibrio y la armonía que le son negadas. Esto fundamentaría la predilección, en los dramas barrocos, por los temas políticos y profanos que a pesar, de la “*rica tramoya que despleaban*” en “*la representación de apariciones de espectros y apoteosis de soberanos*” [Benjamin, ídem: 66] quedaron confinados a una rigurosa inmanencia. Y esto, podríamos agregar, sucedía debido a que de ningún modo el acmé era verdaderamente resuelto por la peripecia del protagonista que se encaminaba hacia el desenlace final, sino que quedaba suspenso en un ahora, que si bien temporalmente infinito, no participaba en ningún momento ni de la eternidad ni de la salvación. Aquí Benjamin vuelve a enfatizar sobre la ausencia de una escatología en el barroco y es también la crítica a la traducción de estos párrafos de la edición de Taurus de Muñoz – Millanes la que Francisco Naishtat introduce en el análisis arriba mencionado. Efectivamente, en tres momentos la traducción del español parecería querer inducir el texto a su propia interpretación de las hojas finales del *Origen del drama barroco alemán*: donde Muñoz – Millanes en la página 66 traduce “*merma de toda escatología*”, Naishtat [2013b: 8]

aclara que el término alemán usado por Benjamin “*Ausfall*” debiera ser traducido como “*Caída*”, allí donde Muñoz – Millanes traduce “*simultaneidad temporales*”, el término “*räumliche*” debiera conservar la literalidad del término “*espaciales*” [ídem] y por último, la traducción “*el alejamiento [Abkehr] de la escatología por parte del teatro religioso*” debiera suplantarse por “*el abandono de la escatología*” [Naishtat, ídem].

Sin embargo, inmediata a estos párrafos, Benjamin introduce la idea que si bien este “*abandono*” es propio del teatro de toda Europa, “*la huida*<sup>19</sup> *irreflexiva a una naturaleza abandonada por la gracia, es, sin embargo, específicamente alemana*” [ídem]. Y es aquí donde vuelve a aparecer y Benjamin insiste en remarcar, la brecha que separa las creaciones alemanas de las del teatro de Calderón, “*el de más altura de todo aquel teatro europeo*” [ídem], al sostener que sus rasgos barrocos son más brillantes, relevantes y acertados a la hora de resolver los conflictos a través de rodeos y juegos escénicos:

La *stretta* del tercer acto, con su incorporación indirecta de la trascendencia (igual que en un espejo, en un cristal o en un teatro de marionetas), garantiza al drama calderoniano un desenlace que es superior al de los *Trauerspiele* alemanes. El teatro de Calderón no puede negar su pretensión de tocar el contenido de la existencia. Pero, aun cuando el drama secular se ve obligado a detenerse en los umbrales de la trascendencia, intenta apropiársela mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte se ve esto tan claramente como en *La vida es sueño*, donde en el fondo hay una totalidad equiparable a la de los misterios medievales y en la que el sueño, como un cielo, cubre con su bóveda la vida despierta. En el sueño la moralidad tiene jurisdicción: “Más, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa. / Si fuere verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos”. Así pues, en Calderón se puede estudiar la forma artística del *Trauerspiel* barroco en su mayor grado de acabamiento. La validez ejemplar de éste (tanto a nivel de la palabra como del objeto) se debe, entre otros motivos, a la precisión con la que es capaz de armonizar los elementos del luto o duelo [*Trauer*] y del juego o espectáculo [*Spiel*]” [Benjamin, 1990: 67]

Así como el universo desencantado de la reforma luterana había perdido la inocencia, ésta, del mismo modo, se había llevado junto con el mundo del juego, la risa y la diversión, la posibilidad de una construcción dramática alrededor de elementos, objetos y circunstancias contingentes que colaboraran, desde dentro, con la intriga. Parecería que a esto también se

---

19 La traducción de la edición española de las Obras Completas de ABADA también propone el término *huida* para el alemán “*Flucht*”. En los casos anteriores optaba por *desaparición* en lugar de *merma* o *caída* y con respecto a la simultaneidad también, al igual que Naishtat, elige “*espaciales*”.



refiere Benjamin cuando más adelante elogia “*esa convención entre pagana y católica que permite a Calderón conferir a pequeños agregados vitales la efectividad de un destino astral o mágico*” [ídem: 121]. Comparados con la solemne y seria moralidad alemana “*que se caracteriza por su gran pobreza de ideas no-cristianas*” [ídem] los juegos de palabras, doble sentido y guiños del católico Calderón, llaman la atención por su ingeniosidad y ocurrencia, y si bien cobran luz en el contexto popular del cual se nutre el teatro del español y son fruto de su genio creativo particular, evidentemente pudieron desarrollarse en un ambiente cultural que daba lugar a lo profano y mundanal de las cosas y los elementos. Según Benjamin, el único rasgo genuinamente clásico de los *Trauerspiele* alemanes es justamente ese no dar cabida a este mundo de las cosas, a diferencia de los dramas del destino de Calderón, que serían incomprensibles sin un desarrollo del accesorio escénico, a tal punto que desde esta perspectiva cobra sentido la afirmación referida a Calderón de A. W. Schlegel, citada más de una vez por Benjamin, según la cual él no conocía “*ningún dramaturgo que hubiera sabido convertir en poesía los efectos teatrales tan bien*” [cit. por Benjamin, ídem: 124]. Los accesorios, las cosas, los objetos banales, lo que antes llamamos el *atrezo*<sup>20</sup>, como ruinas redimidas son salvadas a fin, no ya de ser “*iluminadas por las candilejas de la apoteosis*” [Benjamin: 173], ilusoriamente y sólo al final<sup>21</sup> y desde fuera a fin de contrarrestar su eterna caducidad, sino que en el transcurso de los acontecimientos cobran consistencia y lugar en el devenir de las acciones. En la II Jornada, cuando Octaviano habiendo conocido a Mariene a través de su retrato piensa que ella está muerta afirma:

OTAVIANO.

¡Qué mal hice cuando necio,

---

20 Ver p. 121.

21 El análisis de Erika Fischer-Lichte sobre el papel de la iluminación en el teatro barroco termina con las siguientes palabras: “*Cuando, al final de la representación, en la apoteosis final surgía de la oscuridad en letras brillantes el nombre del soberano o la Hostia sobre una cruz radiante e inundaba el mundo del escenario con la luz, no hay que definir por eso a este proceso sólo como un signo que debía señalar la gloria y grandeza del soberano o la piedad divina. La supresión del mundo del escenario en la luz de la apoteosis final parece más un signo que remite al desenlace final de toda lucha; así al final de los tiempos el mundo estará anulado en el resplandor de la clemencia divina. Sólo puede entenderse e interpretarse correctamente esta apoteosis final como alegoría de la resurrección y de la vida eterna*” [1999: 379].

De amor y de su violencia,  
Culpé á Antonio que adorase  
A aquella gitana (egipciana), á aquella  
Que en los teatros del mundo  
Hizo la mayor tragedia!  
¡Oh qué bien vengado está  
De mi altivez y soberbia!  
Pues para mayor trofeo,  
Con instrumento se venga  
Tan fácil como un retrato,  
Y ese de una beldad muerta. [Calderón de la Barca, 1882, tomo II: 263]

El retrato en miniatura original de Mariene y su réplica en grande cumplen, cual personajes, roles clave que potencian el conflicto y lo intensifican progresivamente. Si Octavio se enamoró a través del primer retrato, Herodes, por ello, intenta matar a Octavio quien es milagrosamente salvado ya que *“cae el retrato en medio de los dos, y se queda clavado en el puñal”* [ídem: 267]. Es también, casi al final de la obra, la pintura la que retarda la salida del romano de los aposentos de Mariene, con sus consecuencias finales, ya que éste pidiéndoselo nuevamente recuerda: *“un retrato tenía vuestro, / A cuyo hermoso dibujo, / sin saber cuyo era daba / Mi humana adoración culto”* [ídem: 334], motivando el rechazo de Mariene a quien claramente se la muestra turbada por sus propios sentimientos hacia Octaviano y amenaza quemarse la mano si encuentra en ella el impulso de dárselo. Pero es sobre el papel del puñal y de la carta escrita por Herodes sobre los que se detiene con detalle el análisis de Benjamin. Y en tanto que objetos reducidos *“a escombros”* y a *“jirones sueltos”* [ídem: 203], como las alegorías, los emblemas y los cadáveres desmembrados, terminan animándose y cobrando una cuasi vida en el decurso dramático. Según Benjamin en la carta rota que llega a Mariene, *“aun aisladas, las palabras se revelan fatídicas”* [ídem], y yendo más lejos afirma que el mero hecho que separadas las unas de las otras, todavía signifiquen algo, *“confiere cierto carácter amenazador a ese significado residual que han conservado”* [ídem]. Por otro lado,

El puñal, en una tragedia de celos, se identifica con las pasiones que impulsan a su utilización, ya que en Calderón los celos son tan afilados y manejables

como un puñal. Toda la maestría del escritor se pone de manifiesto en la suprema exactitud con la que, en una obra como *El mayor monstruo los celos*, él emancipa a la pasión de las motivaciones psicológicas que el lector moderno busca en ella. [Benjamin, ídem: 124]

Y así como Benjamin había aclarado que en *“La vida es sueño, donde en el fondo hay una totalidad equiparable a la de los misterios medievales”* [ídem: 67] se revela que el luto absoluto de la catástrofe final de Segismundo no es tal, ya que el *“obrar bien es lo que importa”* [cit. en Benjamin, ídem], en *El mayor monstruo* también la moralidad adquiere plena jurisdicción, independientemente del resultado de la acción recta. La larga digresión sobre el mal antes del final del *Origen del drama barroco alemán* entre varias aseveraciones incluye la que afirma que *“la más peculiar forma de existencia del mal no consiste en obrar, sino en saber”* [ídem: 227], y que el saber de la alquimia, de las causas, de la meditación contemplativa y el de la inserción alegórica amenazan *“al adepto con el aislamiento y con la muerte espiritual”* [ídem]. Pero la *voltereta* en la caída del saber, como *“vuelco único en el que la absorción meditativa alegórica se ve obligada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo”* [ídem: 230], hace desvanecer como polvo *“el saber secreto y privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el dominio de las cosas muertas, la infinitud supuestamente implícita en la ausencia de esperanza”* [ídem] y reconduce a la meditación alegórica, ya no sólo lúdicamente, *“sino en serio, bajo el amparo del cielo”* [ídem]. Así Mariene, quien durante todo el drama se ha cuidado por actuar bien y por sostener la propia moralidad independientemente de la clara ausencia que de ella va mostrando Herodes, afirma sin dudar:

#### MARIENE.

Mi esposo es mi esposo, y cuando

Me mate algún error suyo,

No me matará mi error,

Y lo será si dél huyo.

Yo estoy segura, y vos mal

Informado en mis disgustos;

Y cuando no lo estuviera

Matándome un puñal duro  
Sino mi fatal influjo;  
Con que viene a importar menos  
Morir inocente, juzgo,  
Que vivir culpada á vista  
De las malicias del vulgo. [Calderón, ídem: 333- 334].

Así como “*los sueños, las apariciones de espíritus y los terrores*” [Benjamin, 1990: 125] rodean el fin de los personajes en las creaciones alemanas, de la misma manera el accesorio escénico forma parte del destino en los dramas calderonianos introduciendo éstos la última palabra de la trascendencia que, si bien es disfrazada bajo un ropaje profano, está presente como garantía y posibilidad de salvación. *La ponderación misteriosa o presencia de Dios* en las obras de Calderón no se sirve ni de maquinarias, ni de la Tramoya, tampoco apela a espectros, fantasmas o espíritus, sino que permanece oculta y se va revelando progresivamente y entre las líneas de la acción, los diálogos y los monólogos:

OTAVIANO.

Dar muerte al hombre más bruto,  
Más bárbaro, más sangriento,  
Que ha eclipsado el sol más puro.

TETRARCA.

Yo no la he dado muerte.

TODOS.

¿Pues quien?

Esta pregunta de los versos finales, que al unísono plantean todos los personajes que entraron a escena para lamentar la muerte de Mariene, es la explicitación del primer término del artificio de la agudeza de ingenio. Y si Gracián decía de la *ponderación misteriosa* que

“mucho promete el nombre; pero corresponde la realidad de su perfección” [Baltasar Gracián, 1669, 33] lo mismo podríamos afirmar de la transfiguración prometida por Benjamin en los dramas calderonianos, ya que “quien dize misterio, dize preñez, verdad escondida, y recóndita, y toda noticia, que cuesta, es más estimada y gustosa” [idem] cuando finalmente es revelada:

#### TETRARCA.

El destino suyo,

Pues que muriendo a mis celos,

Que son sangrientos verdugos,

Vino á morir á las manos

Del mayor monstruo del mundo. [Calderón de la Barca, ídem: 239]

#### V.III. Conclusión de la sección

Es mi intención postular que tal vez la esperanza de algunos autores de salvaguardar una dimensión redentora en el siglo XVII esté cifrada en la existencia de una línea divisoria entre las versiones alemanas del barroco y aquellas ancladas en la cultura católica, como así también en la ambigüedad que transmite Benjamin en su valorización del modo en que Calderón configura la intriga dramática. Ya que así como el texto de 1936 *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] deja vislumbrar la admiración de Benjamin por el arte aurático, pero al mismo tiempo no deja de ser una de las críticas más radicales a la noción tradicional de arte, con la consecuente celebración de la venida de un arte susceptible de ser reproducido técnicamente, de la misma manera el entusiasmo por Calderón no nos debe llevar a confusión con respecto a su postura con respecto a la prioridad de las obras alemanas, con su intriga defectuosa y en crisis, en las cuales se ve de manera magistralmente plasmada la noción de catástrofe.

Y si bien parecería prudente sostener que sigue siendo materia de investigación, controversia y reflexión el secreto íntimo de la experiencia histórica barroca, tanto protestante como católica, acerca de las realidades últimas, y cuál es la relación que este tiene con la propia esperanza o desesperanza de Benjamin acerca del futuro, por lo menos no parece demasiado temerario arriesgar que la lectura que Benjamin hizo del barroco alemán resalta el “*mecanismo que junta y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final*” cargado de “*violencia catastrófica*” [Benjamin, 1990: 51]. Y que esta catástrofe exige esa *salvación* [Rettung] de lo fenoménico devaluado a la cual tanto lugar le dio en el prólogo de su *Origen del drama barroco alemán*. Ya que así como el dramaturgo con su poder de alegoresis rescató de las ruinas las imágenes y las incorporó en los dramas, el contenido de verdad presente en estas obras concretas es salvado por la crítica de arte en la idea de *Trauerspiel*. Y es desde esta perspectiva que adquiere todo su sentido aquella afirmación, nítidamente dialéctica, de los extremos en tensión, según la cual “*el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente*” [ídem: 168]. La realidad de los dramas barrocos alemanes es una pléyade de ruinas, irregularidades, escombros, retazos, productos del “*rayo y el terremoto*”, que se acumulan desordenadamente, sin apariencia luminosa, como naturaleza caída ante la mirada del hombre cansado. Y aquí parece encontrarse una de las intuiciones más profundas del *Trauerspiel* y que sólo puede encontrarse en él: éste no revela únicamente la necesidad de que la salvación y la resurrección sucedan realmente en el último día desde el contenido, sino principalmente en la transitoriedad e imperfección de su forma que todavía espera y clama por ser transfigurada a la luz de la redención. Como también todavía espera aquella “*hermosa criatura*” [ídem: 234] tras el seto de espinas, y no al bello príncipe, feliz y afortunado, sino al cocinero mayor y a su pinche abofetado. Al igual que lo hace el mundo, cuya figura también en tránsito no puede medirse por los valores y vigencias de este tiempo histórico, pues la forma temporal “*de este mundo pasa*” (παραγει γαρ το σχημα του κοσμου τουτου, 1 Co. 7, 31), “*el cielo y la tierra pasarán*” (ο ουρανος και η γη παρελευσεται, Mt 24, 35), y en las postrimerías Dios hará “*nuevas todas las cosas*” (Is. 43, 19). Y los hombres dejando atrás sus alegrías y sufrimientos, olvidando las intrigas y las peripecias, las diferencias y los errores, podrán en el alivio y el olvido del final del drama, finalmente, anunciar: “*las cosas viejas pasaron, he aquí que han sido hechas nuevas*” (τα αρχαια παρηλθεν, ιδου γεγονεν καινα, 2 Co. 5, 17). Pero “*la espera permanente de un milagro*” y la consideración de los literatos barrocos de la

obra de arte “*como un milagro*” [ídem: 171], sí devino realidad en el teatro de Calderón y fue cumplida, según Benjamin, por la maestría del desarrollo de la intriga, haciendo de éste la imagen más acabada de que si en algunas formas lo bello quedó fijado esperando el último día “*otras formas resplandecen majestuosas*” [ídem] como en el primero.

## **VI. Conclusión General**

En septiembre del 2006, el ecuatoriano Bolívar Echeverría, uno de los más importantes representantes del marxismo crítico latinoamericano y uno de los propulsores del estudio de la *Escuela de Frankfurt* en México, impartió una conferencia en la Universidad Autónoma de México titulada *La actualidad del discurso crítico* que fue publicada en el 2012 en la Revista *ContraHistorias*. En la misma, Echeverría hizo un análisis de la novedad que implicó -dentro de los estudios económicos- la aparición de *El Capital* de Marx en cuanto propuesta de un discurso diferente -crítico- a la modernidad capitalista. El subtítulo de la obra *Crítica de la Economía Política* adelantaba, según Echeverría, la intención de Marx de correrse de los tratados existentes de economía, de ciencia económica y de economía política, escritos únicamente “*desde la perspectiva de la clase obrera*” [Echeverría, 2012: 77]. A diferencia de éstos, Marx habría focalizado en el proceso mismo de la producción capitalista que se infiltra en todas las áreas de la vida y en especial en la lengua, imprimiéndole “*una sobredeterminación, o una connotación procapitalista a todo el proceso comunicativo, y a todas las ideas que se producen, y transmiten, y consumen en él*” [ídem: 80]. Ya en *La ideología alemana* que redactó junto con Engels, Marx había afirmado que la clase dominante es la que impone sus ideas a la época, pero Echeverría sostiene que es en *El Capital* donde se termina de comprender el mecanismo que opera para la consolidación de este dominio al hacer patente que “*el código de la lengua tiene un dispositivo que la hace funcionar en un sentido apologético de las ideas propias de la clase dominante*” y que “*la tecnología del proceso de producción y consumo no es una tecnología indiferente, que pueda ser empleada en un sentido o en otro, sino que es una tecnología estructuralmente capitalista*” [ídem: 79]. La desolación que plantea Marx es la de un sistema que, cuando funciona normalmente, lo invade todo y del cual ninguna esfera de la vida puede escapar. Pero la crítica radical que supone *El Capital* inaugura, según Echeverría, un tipo de discurso, una estrategia discursiva científico-crítica, que hace reconocer esa realidad o mecanismo de producción material y simbólica del capitalismo y así “*deconstruye la ciencia de la economía política, mostrando de dónde surgen sus categorías, cómo surgen y cómo, por lo tanto, pueden caer por su propio peso*” [ídem: 81]. Desde la inmanencia del propio discurso capitalista se hace evidente el



proceso por el que lo que existe existe, poniendo entre paréntesis su derecho más allá del hecho históricamente establecido; pudiéndose así

deconstruir ese discurso monótono, repetitivo y apologético que está surgiendo a cada instante del proceso de trabajo, del proceso de circulación, de las calles, de las casas, de las fábricas, de los hogares, de todas partes. Ese discurso que dice: “Sí, así como es, así debe ser. No hay otro mundo posible”. [Echeverría, ídem: 82]

Al mismo tiempo, continúa Echeverría, “*la sociedad capitalista es una sociedad que actualmente se encuentra en crisis*” [ídem] y por su misma constitución de estructura omniabarcadora expande la anomalía y “*hace agua*” [ídem] hacia todos lados. Por lo cual, si bien tradicionalmente fue la clase obrera la que, por tener un pie afuera de la vida burguesa al no disfrutar de sus beneficios, podía mirar y criticar la modernidad capitalista, ahora son todos los hombres, que al sólo funcionar “*disfuncionalmente*” [ídem: 80] en el sistema se ven impelidos a este análisis crítico. Dice Echeverría:

ya no es necesario pertenecer a la clase del proletariado para vivir esta anormalidad, y para poder tener esta perspectiva crítica respecto de la sociedad y de la modernidad capitalistas, sino que esta anormalidad aparece por todas partes, en todos los niveles de la vida social y sobre todo, por supuesto, en las clases dominadas. [Echeverría, ídem]

Esta expansión de la crítica, no implica, sin embargo, sostener en el siglo XXI la necesidad de pasar de una vida económica capitalista a una comunista, como planteaba Marx, ya que se trata para Echeverría, de una posición difícil que probablemente no goce de una actualidad inmediata. Pero a pesar de todo, considera que es una posición que aún hoy es digna de ser tenida en cuenta, no tanto por lo que propone, sino porque su crítica “*muestra el horizonte que se delinea desde esta meta de una sociedad diferente, de una sociedad superior*” [ídem: 83]. El valor de la crítica reside principalmente, para Echeverría, en aquello que ya habían sostenido Kant, Horkheimer, Adorno y Benjamin: en la destrucción de un contexto y de los valores y vigencias que impone, no por la destrucción misma, sino por la consecuente ampliación del horizonte que ésta implica, por la posibilidad que inaugura de que lo fáctico de lugar, finalmente, a lo posible y deseable.

En el 2007, pocos años antes de morir, Echeverría publicó *Acepciones de la Ilustración* también en *ContraHistorias*. El trabajo es un análisis del concepto de “Ilustración” presente en el libro de Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, ya mencionado, y la puesta en foco de la situación histórica en la que aparece. El texto de los autores de Frankfurt y el de Echeverría, plantean el camino que ha recorrido el ser humano para constituirse como sujeto y la posibilidad del advenimiento de la Ilustración en el sentido en que la entendía Kant, a saber como la responsabilidad del hombre de hacer uso de su entendimiento, como mayor de edad, sin la ayuda de una autoridad [Echeverría, 2007: 40]. Echeverría focaliza en el proceso de auto-afirmación del sujeto respecto de lo otro, según el cual el hombre constituye su “*sujetividad*” [ídem: 42] sobre el sustrato de la naturalidad animal, al separarse de ella, erigiéndola como una negación determinada e iniciando una “*trascendencia que es de lo otro “natural”, y particularmente como “trans-animalización” del “animal proto-humano”*” [ídem]. La violencia exigida para este proceso, tal como lo habían formulado Horkheimer y Adorno “*es “re-formación” de lo natural, pero es también “naturalización” de la forma; es “cosmificación” que violenta a lo otro, pero es también reactualización de la otredad a través del cosmos*” [ídem], y no sólo pertenece al pasado, sino que “*es una acción que está siempre sucediendo o teniendo lugar en el presente, que no termina nunca*” [ídem]. La posibilidad de la Ilustración se encontraría por lo tanto, según Horkheimer y Adorno, en esa violencia ontológica fundamental que subyace a la auto-afirmación del sujeto, que al hacerse tal erige, al mismo tiempo, a lo otro como otro. Y Echeverría sostiene que si bien esa violencia no sólo debe ser entendida como violencia de agresión, sino principalmente de trascendencia, ciertos pasajes de *Dialéctica de la Ilustración* parecerían subrayar el aspecto sólo negativo de la misma, “*como un “pecado” contra la “Creación”, como una hybris contra el orden natural, que el ser humano moderno repite de manera potenciada*” [ídem]. Pero el tono desconsolado y pesimista del texto expresa, según él, las condiciones políticas de la época:

Eran tiempos que sólo ofrecían a sus autores motivos para dudar de la posibilidad misma del primer modo de la perseverancia del sujeto en su ser o identidad; todo les conducía a identificar esa perseverancia con el segundo modo, el de la auto-conservación [selbsterhaltung] del sujeto idéntico a sí mismo y a constatar desilusionados la dialéctica negativa que llevaba a esa Ilustración o autoafirmación a “morderse la cola” y concluir en la devastadora anulación del sujeto. [ídem: 44]

Echeverría, unas líneas antes, había distinguido estos dos modos en que podía ser entendida la auto-conservación: el primero como una “*fidelidad a la forma que debió inventarse el sujeto al trascender a lo otro*” [ídem: 43], como una perseverancia que implica rescatar una organización, una entidad volátil a fin de no diluirse o desaparecer ante la amenaza o peligro en una migración o cambio de situación, auto-afirmación que no acumula “*terreno ganado*” [ídem] sino que es un acto gratuito, contingente y sin pretensión de instaurar fundamento; el segundo modo -aquél elegido por la civilización occidental y que Horkheimer y Adorno ven desembocar en su época en la “*macabra apoteosis del “estado autoritario”*” [ídem]- entiende la auto-conservación como la afirmación de esa sustancia conquistada como “*coto de poder*” arrebatado a lo otro, que avanza como “*anulación de la otredad de lo otro*” [ídem]. La primera forma de entender la auto-afirmación, si bien también reconoce una cuota de violencia en el origen, subraya el aspecto de trascendencia que hay en esa primera separación de lo otro que está encaminada principalmente a encontrar el lugar propio; por el contrario, la segunda, enfatiza la agresión del sujeto que tiende a someter lo otro a su sí mismo. Que la historia de la cultura occidental constata la persistencia de un concepto de Ilustración que vive la auto-afirmación entendida como un “*destino*” [ídem: 44] de lucha y de poder sobre lo otro y que el texto de Horkheimer y Adorno denuncien principalmente su autodestrucción [1987: 9] y las causas por las que “*la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura*” [ídem: 15], no implica que los autores de Frankfurt no pensarán la posibilidad de una configuración diferente. Dice Echeverría:

De todos modos, como destellos casi borrados por el examen de esa dialéctica, no dejan de aparecer esporádicamente aseveraciones según las cuales una Ilustración “buena”, de perseverancia por metamorfosis de la identidad, resulta posible. Para Horkheimer y Adorno, sólo la Ilustración readueñada de sí misma, es decir, retomándose en la práctica real como auto-afirmación contingente del sujeto humano, “podría romper los límites de la Ilustración”. [2007: 44]

La posibilidad de una Ilustración alternativa como aquella “*entidad denegada*” [Echeverría, 2008a: 18] por la historia tal cual aconteció, aparece cabalmente en el momento de la crítica, en el preciso instante en que ésta hace patente, la discordancia y el conflicto entre lo que es y lo que pudo haber sido. En la misma línea de lo que decía Kant con respecto a las posibilidades de la razón y lo que dijo Horkheimer con respecto a las promesas incumplidas por la ciencia y la tecnología, Echeverría, en *Un concepto de modernidad*, avanza sobre las

posibilidades reales que tiene la crítica de intervenir en la historia. Y centrándose no ya en la idea de Ilustración, sino en el concepto de modernidad, propondrá un análisis del mismo que permita encontrar una salida a la crisis actual. Según Echeverría, la experiencia práctica del hombre contemporáneo, a la par que percibe la versión “*realmente existente*” [2008a: 18] de la modernidad, su versión capitalista, con todas sus contradicciones y promesas incumplidas, “*hace vigente un conato, una tensión y una tendencia espontáneas, dirigidas hacia una efectucción de la esencia de la modernidad que sea diferente a su efectucción actual, capitalista, hacia una actualización no-capitalista de esa esencia*” [ídem]. Una modernidad potencial, entidad virtual o supuesta, “*sugerida “en negativo” dentro de ésta*” [ídem] y que se resiste a desaparecer o integrarse a la primera. Así, dos niveles de la modernidad confluyen simultáneamente: el primero como existente, efectivo y real, el segundo, generando insatisfacción, acosando al primero desde horizontes de mayor amplitud. Por lo cual, es en la misma inmanencia de la versión capitalista de la vida que se hacen presentes los elementos para su propia crítica y en el centro de la vida cotidiana se abre “*un resquicio por el que se vislumbra la utopía, es decir, la reivindicación de todo aquello de la modernidad que no está siendo actualizado en su actualización moderna capitalista*” [ídem]. Estas ideas también están desarrolladas en la *Introducción* que Echeverría escribió en el 2008 para su traducción de las *Tesis sobre la Historia* de Benjamin. Al ubicarlo en la encrucijada donde el utopismo occidental y el mesianismo judío se encuentran y refiriéndose al primero afirmó:

El utopismo occidental, en el sentido último de la palabra, consiste en una determinada manera de estar en el mundo en que vivimos; de vivirlo como un mundo que normal o efectivamente es imperfecto, incompleto, “inauténtico”, pero que tiene en sí mismo, coexistente con él, una versión suya, perfecta, acabada o “auténtica”; una versión que además debería estar siempre en el lugar o la dimensión de lo real, pero que no está allí, que no tiene lugar más que en aquellos momentos en que el ser humano merece su status ontológico excepcional, es decir, está a la altura de su destino. Este mundo perfecto que está allí como posibilidad del mundo actual, y que es coextensivo a él, constituye el fundamento de una crítica espontánea de lo establecido; es en cierta medida una especie de exigencia objetiva, que le pide transformarse radicalmente o quitarse del lugar de lo realmente existente para ponerse él allí. [2008b: sin numerar]

Echeverría piensa una modernidad post-capitalista como una utopía alcanzable sosteniéndose en la afirmación de una posibilidad real de vivir en el mundo como si éste

tuviese todavía que ser completado<sup>22</sup>. Y es aquí donde cobra vital importancia -no sólo para el tema ahora tratado sino también para comprender la estructura de este trabajo de tesis- el desarrollo de las características del comportamiento barroco dentro de su teoría de los cuatro *ethos* que Michael Löwy juzgó como “*el aporte decisivo de Echeverría a la superación del eurocentrismo y a la reformulación de una teoría materialista de la cultura*” [2007: 15]. Por un lado, porque el detallado desarrollo de las características de la actitud barroca que realiza Echeverría en *La modernidad de lo barroco*, publicado por primera vez en 1998, significa una propuesta concreta de acción para superar la situación actual de una modernidad en crisis, y por otro, porque permite comprender con mayor claridad porqué en este trabajo -focalizado en la idea de crítica- el análisis del texto de Benjamin sobre el barroco se ha extendido a lo largo de tantas páginas.

Echeverría sostiene que, al consolidarse el capitalismo como un hecho histórico insoslayable del cual no es posible escapar, éste “*debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida*” [2013, edición digital Kindle: pos. 423] y debe ser convertido en una segunda naturaleza que nos asegure cierto grado de armonía y tranquilidad indispensable en la vida cotidiana. Cuatro serían las posibles formas de vivir en él que articularían los distintos *ethos* o comportamientos, que si bien son *ethos históricos* que tuvieron su vigencia alternativamente en períodos particulares de la modernidad, pueden leerse como actitudes fundamentales que aparecieron y siguen apareciendo ante el fenómeno del capitalismo. El término *ethos* es tomado por Echeverría en sus varios sentidos: como “morada o abrigo” que nos remite a la idea de “refugio” de “*recurso defensivo o pasivo*” [ídem: pos. 406] y también a “arma”, a “*recurso ofensivo o activo*” [ídem], también es entendido en los sentidos de “uso, costumbre o comportamiento automático” y “carácter, personalidad o modo de ser” que denotan “*una presencia del mundo en nosotros, que nos*

---

22 En relación a la sugerente relación con las expresiones de J. Habermas aclara Echeverría: “*Lo primero que habría que advertir sobre la modernidad como principio estructurador de la modernización “realmente existente” de la vida humana es que se trata de una modalidad civilizatoria que domina en términos reales sobre otros principios estructuradores no modernos o pre-modernos con los que se topa, pero que está lejos de haberlos anulado, enterrado y sustituido; es decir, la modernidad se presenta como un intento que no llega a cumplirse plenamente, que debe mantenerse en cuanto tal y que tiene por tanto que coexistir con las estructuraciones tradicionales de ese mundo social. En este sentido, más que en el de Habermas, sí puede decirse que la modernidad que conocemos hasta ahora es “un proyecto inacabado”, siempre incompleto; es como si algo en ella la incapacitara para ser lo que pretende ser: una alternativa civilizatoria “superior” a la ancestral o tradicional*” [2008a: 9].

*protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso*” como así también “*una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera*” [ídem: 414]. Estos cuatro modos de vivir (o sobrevivir) en el capitalismo se articulan según impliquen un reconocimiento o desconocimiento, un distanciamiento o una participación, ante sus contradicciones. Una primera manera y que ha llegado a desempeñar el papel dominante de la modernidad occidental, implica una identificación proactiva y militante con las fuerzas productivas del capitalismo, defendiendo su valorización del concepto de valor y borrando sus contradicciones:

A este *ethos* elemental lo podemos llamar *realista* por su carácter afirmativo no sólo de la eficacia y bondad insuperables del mundo establecido o “realmente existente”, sino, sobre todo, de la *imposibilidad* de un mundo alternativo. [ídem: pos. 440]

Un segundo y tercer modo de instalarse en el capitalismo implicaría, en el primero, la misma militancia que el *ethos realista* pero desde una actitud inversa, afirmando no el valor, sino el valor de uso y la mutación del capitalismo hacia su versión infernal, pero que al vivir en él, no lo critica ni lo modifica, esta sería la forma *romántica* (Echeverría ve plasmada en los nacionalismos totalitarios del siglo XX); en el otro, el *ethos clásico*, la pasividad respondería a la inevitabilidad del mismo:

Mutación probablemente perversa, esta metamorfosis del “mundo bueno” o “natural” en “infierno” capitalista no dejaría de ser un “momento” del “milagro” que es en sí misma la Creación. Esta peculiar manera de vivir con el capitalismo, que se afirma en la medida en que lo transfigura en su contrario, es propia del *ethos romántico*. Vivir la espontaneidad de la realidad capitalista como el resultado de una necesidad trascendente, es decir, como un hecho cuyos rasgos detestables se compensan en última instancia con la positividad de la existencia efectiva, la misma que está más allá del margen de acción y de valoración que corresponde a lo humano; ésta es la tercera manera de hacerlo. Es la manera del *ethos clásico*: distanciada, no comprometida en contra de un designio negativo percibido como inapelable, sino comprensiva y constructiva dentro del cumplimiento trágico de la marcha de las cosas. [ídem: pos. 449]

Finalmente, el *ethos barroco* se presenta tan distanciado de las contradicciones capitalistas como el *ethos clásico* pero sin claudicar ante ellas, aunque, sin embargo, sí reconoce que la acción devastadora y al mismo tiempo liberadora de la modernización ha ocurrido y ya no hay

modo de volver atrás. Es escéptico frente a todo intento de regresar más atrás de la revolución y liberación que significó la vida moderna, aceptando que no hay un pasado al cual volver o al cual se quiera ya volver. Su estrategia consiste en que “*acepta las leyes de la circulación mercantil*” [ídem: pos. 561] a las que si bien se sacrifica, al mismo tiempo somete a su propia afirmación del valor de uso, en “*un juego de transgresiones que las refuncionaliza*” [ídem]. Así como el arte barroco al decir de Adorno es una “*decorazione assoluta, como si ésta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del teatral, y desarrollado su propia ley formal*” [2004: 461], el comportamiento barroco puede ser entendido como una

“teatralidad absoluta” de una representación, en el carácter de aquellas representaciones del mundo que lo teatralizan con tal fuerza que su “realidad” virtual o vigencia imaginaria llega a volverse equiparable a la realidad “real” o vigencia objetiva del mundo. [Echeverría, 2011 edición digital Kindle: pos. 3262]

Los hombres atravesados por el *ethos barroco* viven la vida como si ésta fuera una puesta en escena, la cual no es una mera copia de lo que existe sino que representa lo virtual, aquello posible y deseado, y al hacerlo “*se interiorizan tanto en ella, que la convierten en una “representación absoluta” dentro de la cual aparece un sentido diferente y autónomo para la vida*” [ídem: pos. 3271]. El concepto de representar es liberado y radicalizado a tal punto que la obra que se propone “*no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo*” [2013, edición digital Kindle: pos. 2926]. Y justamente lo que hace aparecer es aquella versión de la Ilustración y de la modernidad que fueron denegadas por la modernidad “realmente existente”. Por un lado rebelándose contra las ataduras de la lógica tradicional del *tertium non datur*, principio según el cual no puede sostenerse una tercer posición frente a dos opciones contradictorias. Pero poder “*elegir la “tercera posibilidad”, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis*” [ídem: pos. 2469]. Es la posibilidad de dar un salto desde el *status quo* a una realidad diferente, en el que la alternativa a someterse o rebelarse ya no es la única salida a la cual restringirse. En la estrategia del *ethos barroco*, se va más allá de las opciones que ofrece la historia y creativamente y desde la inmanencia, aparece la posibilidad de una configuración novedosa. Las investigaciones de Echeverría

muestran cómo este comportamiento barroco, que principalmente “*está en la base de las realidades históricas más importantes del siglo XVII americano*” [ídem: pos. 2542] implica un hacer, una praxis que es más bien un rehacer nuevamente, un ir hacia lo igual pero diferente, para dar lugar a aquella versión potencial que aún no ha sido actualizada. Sólo las épocas de grandes crisis y contradicciones -pero que a la vez son capaces de ejercer y sostener una profunda autocrítica- dan lugar y fomentan al *ethos barroco*. El último capítulo del libro de Echeverría, titulado *La cultura actual y el barroco*, propone enfrentar las crisis políticas y sociales contemporáneas a la manera barroca y termina con las siguientes palabras:

La sabiduría barroca es una sabiduría difícil, de tiempos furiosos, de “espacios de catástrofe”. Tal vez ésta sea la razón de que quienes la practican hoy sean precisamente quienes insisten, pese a todo, en que la vida civilizada puede seguir siendo moderna y ser sin embargo completamente diferente [ídem, 2013: pos. 3086]

Este somero recorrido por algunos conceptos claves del marxismo crítico de Echeverría dio cuenta de la actualidad y vigencia que goza, aún hoy, la Teoría Crítica. Al mismo tiempo permitió articular aquellas premisas rectoras que guiaron los objetivos de este trabajo. Por un lado, demostrar que el conocimiento teórico no se encuentra, *por sí mismo*, desinteresado ni de la práctica, ni de los datos empíricos, tampoco del mundo tal cual éste existe en su materialidad y configuración histórica. Ya que la sólida relación entre la teoría y la praxis, sostenida en tensión dialéctica por los autores tratados, parece seguir siendo la única garantía del respeto a la autonomía del pensamiento y de la reflexión; como así también la posibilidad de reconocer su -no menos importante- deber de compromiso con su realidad social e histórica. Por otro lado, el arco de variables a tener en cuenta para la comprensión de la propuesta de Echeverría, que va desde nociones de economía, de filosofía, de la historia europea y americana y de la historia del arte, para sólo nombrar las más evidentes, estimula a un estilo de trabajo interdisciplinar y colaborativo, que sin lugar a dudas fue aquél que primó en sus investigaciones y también en las de los tres pensadores de la *Escuela de Frankfurt*. No sólo en su vínculo mutuo, sino en la compleja y densa red de relaciones intelectuales que entablaron con sus contemporáneos y no contemporáneos, Horkheimer, Adorno y Benjamin, si bien con espíritu polémico, son tres casos ejemplares de la puesta en práctica de lo que



Oscar Nudler caracterizó como específico del *diálogo filosófico* en el Coloquio *Controversias del pensamiento*, celebrado en Madrid del 2014. Allí afirmaba:

Al igual que el diálogo dramático, el diálogo filosófico está cargado de tensión. La intensidad de esta tensión depende de diversos factores, entre ellos el estilo más o menos agresivo de los participantes. Aunque puede haber momentos de paz y cooperación, lo que predomina en el diálogo filosófico es su carácter adversarial o controversial” [Nudler, 2014, 2].

Por último quisiera destacar el papel que la creatividad, el arte y la estética, encontraron a lo largo de casi todos los puntos desarrollados en este trabajo, evidenciando que, también entre las otras facultades intelectuales, la imaginación funda las esperanzas de la emancipación y la posibilidad de avanzar hacia un estado de cosas distinto del actual. Y como dijera Herbert Marcuse sobre su carácter racional que ya "*ha sido reconocido hace mucho en las matemáticas, en las hipótesis y experimentos de las ciencias físicas*" [2011: 278], la imaginación también colaborará a desarrollar una nueva actitud, post-capitalista y estética, donde el sujeto pueda vivir, superando los automatismos de competencia y agresión, junto y con *lo otro*; donde el orden también pueda ser belleza y el trabajo despliegue y juego. Así vimos aparecer a la imaginación en la importancia que Horkheimer le dio a las imágenes que elaboramos en la fantasía, que surgiendo de la más profunda comprensión de nuestro presente nos permite pensar una realidad, científico-tecnológico-social, distinta y superadora, "*aún en los períodos en que la marcha de las cosas parece descartarla*"<sup>23</sup>; fantasía que en su *exactitud*<sup>24</sup>, según Adorno, nos permite también, a través de la crítica inmanente, reconfigurar los datos fenoménicos en orden a proponer nuevas y más acertadas interpretaciones sobre el mundo y lo que en él encontramos. Asimismo, tanto en la sección sobre la *crítica de arte* en Benjamin, como en el desarrollo de sus conceptos sobre la intriga y la salvación en la obra sobre el teatro barroco alemán, se hizo evidente no sólo la necesidad de teorías consistentes cuya objetividad sea el fruto de una inmersión minuciosa en los mínimos detalles, sino también la riqueza de una mirada original, no convencional, abierta a la novedad y a las articulaciones creativas. Y fue en las reflexiones finales sobre el *ethos barroco*, donde se hizo patente -y hasta podríamos afirmar sin temor a exagerar, políticamente palpable- el vigor y la

---

23 Ver página 59 y ss.

24 Ver página 75 y ss.

fuerza de este modo, que podríamos llamar *estético y crítico*, de experimentar y vivir en el mundo, que como cuentan decía Echeverría “*nos permite encontrar no el lado bueno a lo malo, sino de manera crítica, a construir lo bueno en medio de lo malo*”<sup>25</sup>.

---

25 Ver palabras conmemorativas de Javier Sigüenza a Bolívar Echeverría en ocasión de su fallecimiento en Berlín en junio del 2010, <http://www.bolivare.unam.mx/creditos.html>.

## **VII. Bibliografía**

ADORNO, Th. (1931) [1994], *Actualidad de la filosofía*, Atalaya, Barcelona.

ADORNO, Th. (1937-1969) [2010], *Miscelánea I*, Akal, Madrid.

ADORNO, Th. (1939-1951) [2006], *Carta a los padres*, Paidós, Buenos Aires.

ADORNO, Th. (1951) [1987], *Minima Moralia*, Taurus, Madrid.

ADORNO, Th. (1953) [2002], *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Ed. Nacional, Madrid.

ADORNO, Th. (1956) [2012], *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento*, Akal, Madrid.

ADORNO, Th. (1966) [1984], *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid.

ADORNO, Th. (1969) [2004], *Teoría Estética*, [Edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann; traducción de Jorge Navarro López], Akal, Madrid.

ADORNO, Th. (1969) [1993], *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires.

ADORNO, Th. Y BENJAMIN, W. (1928-1940) [1998], *Correspondencia*, Trotta, Madrid.

BENJAMIN, W. (1918, 1924, 1928) [2010a], *Obras*, libro I / Vol. I, Abada, Madrid.

BENJAMIN, W. (1911-1932) [2010b], *Obras*, libro II / Vol. I, Abada, Madrid.

BENJAMIN, W. (varios años) [2010c], *Obras*, libro II/ Vol. II, Abada, Madrid.

BENJAMIN, W. (1919) [2010], *Crítica de la violencia*, Biblioteca Nueva, Madrid.

BENJAMIN, W. (1929-1932) [2014], *Juicio a las brujas y otras catástrofes: crónicas de radio para jóvenes*, Interzona, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (1931) [1989], “El carácter destructivo” en *Discursos Interrumpidos I*, [Prólogo, traducción y notas: Jesús Aguirre], Taurus, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (1926-1927) [2011], *Diarios de Moscú*, Godot, Bs. As.

BENJAMIN, W. (1928) [2014], *Calle de mano única*, [Traducción de Ariel Magnus, El cuenco de plata, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (1928) [1990], *El origen del drama barroco alemán*, [Traducción al español de José Muñoz – Millanes], Taurus, Madrid.

BENJAMIN, W. (1928) [1998], *The Origin of German Tragic Drama*, [Translated by John Osborne, introduction by George Steiner], Verso, London-New York.

BENJAMIN, W. (1928) [2012], *Origen del Trauerspiel alemán*, [Introducción de Miguel Vedda, traducción y notas de Carola Pivetta], Gorla, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (primera edición en alemán 1983) [2005], *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid.

BENJAMIN, W. (1936) [2003], *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, [Traducción de Andrés E. Weikiert e introducción de Bolívar Echeverría], Itaca, México D. F..

BENJAMIN, W. (primera versión publicada en alemán en Los Angeles 1942) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, [Edición y traducción de Bolívar Echeverría] versión digital en <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>. Sin numerar. (última visita 15/07/2015)

BENJAMIN, W. (1910-1940) [1994], *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, [Edited and Annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, translated by Manfred R. Jacobson and Evely M. Jacobson], The University of Chicago Press, Chicago.

BENJAMIN, W. y SCHOLEM, G. (1933-1940) [2011], *Correspondencia*, Trotta, Madrid.

HORKHEIMER, M. y ADORNO, TH. (1944) [1987], *La dialéctica del iluminismo*, [Traducción al español de H. A. Murena], Sudamericana, Buenos Aires.

HORKHEIMER, M. (1931) [1993], “*The Present Situation of Social Philosophy and the Tasks of an Institute for Social Research*”, en *Between Philosophy and Social Science. Selected Early Writings Max Horkheimer*, MIT Press, p. 1-14.

HORKHEIMER, M. (1932-1941) [2003] *Teoría Crítica*, Amorrortu, Bs. As.

HORKHEIMER, M. (1933) [1986], *Ocaso*, [Traducción y prólogo de M. Ortega], Anthropos, Barcelona.

HORKHEIMER, M. (1939) [1982], “*The social function of philosophy*”, en *Critical Theory. Selected Essays Max Horkheimer*, Continuum, sin numerar.

HORKHEIMER, M. (1947) [1969], *Crítica de la razón instrumental (Eclipse de la razón)*, Sur, Buenos Aires.

HORKHEIMER, M. [1947], *Eclipse of reason*, Oxford University Press, New York.

HORKHEIMER, M. (1954-1966) [2005], *Sociedad, razón y libertad*, Trotta, Madrid.

HORKHEIMER, M. [1973], *Sobre la sociedad del futuro (entrevista del Semanario Der Spiegel)*, publicada en Teorema: Revista Internacional de Filosofía, Vol. 3, n° 2/3, p. 393-401.

---

AAVV. [1993], *Sobre WALTER BENJAMIN: vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Editorial – Goethe-Institut, Buenos Aires.

ABADI, F. [2009], “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin” en Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXXV N° 1 (Otoño), Buenos Aires, p. 113-144.

AGAMBEN, G. [2001], *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

ANDERSSON, D.T. [2014], “Destrucción/Construcción” en *Conceptos de Walter Benjamin*, Las cuarenta, Buenos Aires, p. 361-415.

APARICIO MAYDEU, J. [1999], *El teatro barroco: guía del espectador*, Montesinos, Madrid.

ARENAS, L. [2003], “Metacrítica de la razón pura: el Kant de Adorno” en Revista de Filosofía, Vol. 28, n°2, p. 353-377, Madrid.

ARENDT, H. [1971], *Walter Benjamin, Bertoldt Brecht, Hermann Block, Rosa Luxemburg*, Anagrama, Barcelona.

ARENDT, H. [2001], *Hombres en tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona.

BALTASAR GRACIÁN, (1642) [1669], *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes, Casa de Gerónimo Iuanbar, Verdussen. Edición facsímil en línea, Página mantenida por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593061990149396310846/ima0039.htm>. (última visita el 15/07/2015)

BLANCO, A. [1999], “Ideología, cultura y política: la ‘Escuela de Frankfurt’ en la obra de Gino Germani”, en Revista Prismas, n°3, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.

BUCK-MORSS, S. [1981], *Origen de la dialéctica negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt*, Siglo XXI, México.

BUCK-MORSS, S. [1995], *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid.

CAIMI, M. [2009], “*Estudio preliminar*” en Kant, I., *Crítica de la razón pura. Edición bilingüe alemán – español*, [Traducción, estudio preliminar y notas: Mario Caimi], FCE-UAM-UNAM, México, pags. VII-LXX.

CAAMAÑO ROJO, M.J. [2002], “*El mayor monstruo del mundo, de Calderón: reescritura y tradición textual*”, en *Criticón*, nº 86, p. 139-157.

CALDERÓN DE LA BARCA, (1635) [1981], *La vida es sueño*, [Introducción de Francisco Abad Nebot], EDAF, Madrid.

CALDERÓN DE LA BARCA, (1645) [1985], *El gran teatro del mundo/ El gran mercado del mundo*, Cátedra, Madrid.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. [1882], *Teatro*, Tomos I, II, III, IV, [Estudio crítico biográfico y apuntes históricos y bibliográficos por García – Ramón], Librería española de Garnier Hermanos, París.

COHEN, E. [2011], “*Weimar: el mejor y el peor de los tiempos*”, en *Walter Benjamin, Dirección múltiple*, Esther Cohen Dabah Editora, UNAM, México, pags. 141-164.

DELUMEAU, J. [1977], *La Reforma*, Labor, Barcelona.

DEL VALLE, N. [2010], “*Justicia, teología y teoría crítica en la obra tardía de Max Horkheimer: reflexiones sobre política radical*” en *Revista Alpha*, nº 31, Diciembre, p. 55-67.

ECHEVERRÍA, B. [2013], *La modernidad de lo barroco*, Ediciones digitales Era, México, edición en español Kindle.

ECHEVERRÍA, B. [2012], “*La actualidad del discurso crítico*”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, nº19, México, p. 77 – 86.

ECHEVERRÍA, B. [2011], *Modernidad y Blanquitud*, Ediciones digitales Era, México, edición en español Kindle.

ECHEVERRÍA, B. [2008a], “*Un concepto de modernidad*”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, nº 11, México, p. 7 – 18.

ECHEVERRÍA, B. [2008b], “*Introducción*” en BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, [Edición y traducción de Bolívar Echeverría] versión digital en

<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

Sin numerar. (última visita 15/07/2015)

ECHEVERRÍA, B. [2007], “Acepciones de la Ilustración”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, n° 9, México, p. 39 - 46.

ECHEVERRÍA, B. (Compilador) [2005], *La mirada del ángel. Sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin*, Era, México.

FISCHER-LICHTE, E. [1999], *Semiótica del Teatro*, ARCO/LIBROS, Madrid.

FISCHER-LICHTE, E. [2004], *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid.

FOLLARI, R. [1998], “Algunos problemas en torno a la investigación cualitativa”, *Revista de Ciencias Sociales* n° 9, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.

FRAGASSO, L. [1993], “Crítica y melancolía”, en *Sobre Walter Benjamin, Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza/Goethe Institut, Buenos Aires.

FRIEDMAN, G. [1986], *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, F.C.E, México.

FROMM, E. [1973], *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*, Paidós, Buenos Aires.

FROMM, E. [1980], *La condición humana actual y otros temas de la vida contemporánea*, Paidós, Buenos Aires.

FROMM, E. [2012], *El lenguaje olvidado: introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Paidós, Barcelona.

GARCÍA, L.I. [2010a], “La Escuela de Frankfurt revisitada”, en *Revista Prismas* n° 14, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.

GARCÍA, L.I. [2010b], “Actas del III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria”, Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti.

GARCÍA, L.I. [2009], “Entretelones de una ‘Estética Operatoria’. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin”, en *Prismas* n° 13, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.

GALEANO, A. [2010], *Visión cristiana de la historia*, San Pablo, Bogotá.

HABERMAS, J. [1988], *La modernidad: un proyecto inacabado*, en *Ensayos Políticos*, Península, Barcelona.

HABERMAS, J. [1989], *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid.

- HONNET, A. [2007], *Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento*, Katz, Buenos Aires.
- HONNET, A. [2009], *Crítica del poder. fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*, Machado libros, Madrid.
- HONNET, A. [2009], *Patologías de la razón: historia y actualidad de la Teoría Crítica*, Katz, Buenos Aires.
- IBARLUCÍA, R. [1998], *Onirotsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires.
- JAMESON, F. [2010], *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, F.C. E., Buenos Aires.
- JAY, M. [1988], *Adorno*, Siglo XXI, Madrid.
- JAY, M. [1989], *La imaginación dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt*, Taurus, Madrid.
- JAY, M. [2003], *Campos de Fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires.
- KANT, I. (1770) [1961], *Dissertatio, sobre la forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, [traducción y notas de Ramón Ceñal], Centro de Investigaciones científicas, Madrid.
- KANT, I. (1781) [2009], *Crítica de la razón pura. Edición bilingüe alemán-español*, [Traducción, estudio preliminar y notas: Mario Caimi], FCE-UAM-UNAM, México.
- KRAKAUER, S. [2010], *Historia: las últimas cosas antes de las últimas*, La cuarenta, Buenos Aires.
- KING, G.; KEOHANE, R. y VERBA, S. [2009], *El diseño de la investigación social: la inferencia científica en los estudios cualitativos*, Alianza, Madrid.
- KOHAN, M. [2004], *Zona urbana: ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Norma, Buenos Aires.
- KRÖLL, H.G. [2004], “El método de los estudios de caso” en *Observar, escuchar y comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, FLACSO, Buenos Aires.
- LAQUEUR, W. [1980], *Weimar: a cultural history 1918-1933*, Perigee, New York.
- LÖWY, M. [2007], “Prólogo” en Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*, F.C.E., México.



LUTERO, M. (1520), *La cautividad babilónica de la Iglesia*, formato digital por Andrés San Martín Arrizaga, mayo del 2006, <http://www.ladoctrina.org/libros/La-cautividad-babilonica-de-la-Iglesia-Martin-Lutero.pdf>. (última visita 15/07/2015)

MADRIGAL TERRAZAS, S. [2009], *Yves Congar (1904-1995): un retrato teológico*, Universidad de Cantabria, Cantabria.

MARCUS, G. [1993], *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona.

MARCUSE, H. (1941) [1998], *Razón y Revolución*, Altaya, Buenos Aires.

MARCUSE, H. (1954) [2001], *El hombre unidimensional*, Ariel, Barcelona.

MARCUSE, H. [1969], *Eros y Civilización*, Seix Barral, Barcelona.

MUÑOZ-MILLANES, J. [1999], “*La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin*”, Ciberletras, en Revista de Crítica Literaria y de Cultura, N° 1, Yale University, Lehman Collegue, Cuny, USA.

NAISHTAT, F. [2009], “*Refocalización historiográfica y cambio de régimen de historicidad. La controversia de la representación del pasado y las catástrofes históricas contemporáneas*”, en O. Nudler (comp.) *Espacios Controversiales*, Miño y Dávila, Buenos Aires.

NAISHTAT, F. [2013a], “*El “Origen” de la Reforma Universitaria. Perspectivas benjaminianas*”, en *Universidad Nacional de Córdoba. Cuatrocientos años de historia*, Ediciones de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, p. 43-64.

NAISHTAT, F., [2013b], “*Consideraciones en torno a la protesta de Giorgio Agamben (2003) por una supuesta adulteración del Trauerspielbuch (Benjamin 1928). Las dificultades de una barocke Eschatologie y la propuesta de una solución problemática para una laguna filológica*”, en III Congreso Internacional de Filosofía de la Historia (Buenos Aires 2013). (actas sin publicar).

NUDLER, O. [1995], “*Sócrates: filósofo en el límite*”, en Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXI, N° 1, Buenos Aires.

NUDLER, O. [2002a], “*Filosofías del límite*”, en XI Congreso Nacional de AFRA, Rosario. (actas sin publicar).

NUDLER, O. [2002b], *Campos controversiales y progreso en filosofía*, Manuscrito, CLE/UNICAMP, San Pablo.

NUDLER, O. [2003], “*La filosofía como tensión*”, en NUDLER O. y NAISHTAT F., *El Filosofar hoy*, Biblos, Buenos Aires.

- NUDLER, O. [2004], *Hacia un modelo de cambio conceptual: espacios controversiales y refocalización*, Revista de Filosofía, Vol 29, n° 2.
- NUDLER, O. [2009], *Espacios Controversiales: hacia un modelo de cambio filosófico y científico*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- NUDLER, O. [2010a], “*Wittgenstein, filósofo en el límite*” en PERONA A., ed., *Los peldaños de la escalera*, Madrid.
- NUDLER, O. [2010b], “*Los problemas de la filosofía de la filosofía*”, en Enciclopedia Latinoamericana de Filosofía, Vol. 31, p. 12 - 46, Trotta, Madrid.
- NUDLER, O. et al. eds. [2012], *La filosofía a través del espejo*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- NUDLER, O. [2014], “*Más allá de las Controversias: Espacios controversiales y conflictos entre mundos*”, Conferencia Inaugural en el Coloquio Controversias del Pensamiento, UNED, 12-14 de noviembre, p. 1-12.
- OLIVERAS, E. [2004], *Estética. La cuestión del arte*, Ariel, Buenos Aires.
- OPITZ, M. y WIZISLA, E. (editores) [2014], *Conceptos de Walter Benjamin*, [Edición castellana al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda], Las cuarenta, Buenos Aires.
- OYARZUN ROBLES, P. [1996], “*Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad a manera de introducción*” en Walter Benjamin, *Dialéctica en suspenso*, Arcis-Lom, Santiago de Chile.
- ROMERO BREST, J. [1974], *Política artístico-visual en Latinoamérica*, Crisis, Buenos Aires.
- RUANO DE LA HAZA, J.M. [1998], “*Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón*”, en *Criticón*, n° 72, p. 35 – 47.
- SAZBÓN, J. [2002], *Historia y representación*, Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes.
- SCHOLEM, G. [1998], *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos y artículos*, F.C.E. Buenos Aires.
- SOURIAU, E. [1998], *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid.
- SZONDI, P. [1978], “*Hope in the Past: On Walter Benjamin*” [Translated by Harvey Mendelsohn], en *Critical Inquiry*, Vol. 4, n° 3 (Spring), p. 491-506.
- TRAINE, M. [1994], “*Los vínculos del ‘Instituto de Investigaciones Sociales’ de Frankfort con la Universidad de Buenos Aires en los años ‘30*”, en *Revista Cuadernos de Filosofía*, Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires.

VEDDA, M. [1997], “*Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno*”, en *Revista Analecta Malcitana*, XX, 2, Málaga, p. 611-623.

VON BALTHASAR, H.U., [1997], *Gloria: una estética teológica*, Vol. 1 - 6, Encuentro, Madrid.

WEBER, S. [1991], “*Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play*”, *MLN*, Vol. 106, N. 3, German Issue, p. 465-500.

WEBER, S. [2010], *Benjamin's -abilities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London.

WELLMER, A. [1993], *Sobre la dialéctica modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid.

WELLMER, A. [2009], “*¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno?*”, *Boletín de Estética*, Año V, N°11 (agosto), CIF, Buenos Aires.

WIGGERSHAUS, R. [2011], *La Escuela de Fráncfort*, F.C.E., Buenos Aires.

WIZISLA, E. [2009], *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: the story of a friendship*, Yale University Press, New Haven and London.

ZAMORA, J. A. [2009], “*Actualidad de la Teoría Crítica*”, en *Constelaciones*, Revista de Teoría Crítica, N° 1, diciembre, Universidad de Salamanca.